Sammlung Musikalischer Vorträge.

Nr. 37/38.

Ein Lebensbild Robert Schumann's.

Von

Philipp Spitta.

Druck und Verlag von
Breitkopf & Härtel in Leipzig.
1882.

A Schill

Herausgeber: Paul Graf Waldersee.

Sammlung

Musikalischer Vorträge

herausgegeben

von

Paul Graf Waldersee.

Vierte Reihe.

Leipzig

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel

1882.

Inhalt.

Ein Lebensbild Robert Schumann's.

von

Philipp Spitta.

Was sich hier als „ein Lebensbild Robert Schumann's" vorstellt, wurde ursprünglich auf Wunsch des Herrn George Grove in London für das von ihm herausgegebene Dictionary of Music and Musicians geschrieben. An eine Veröffentlichung in deutscher Sprache hatte ich dabei nicht gedacht. Andere meinten indessen, ich würde auch unter den Landsleuten Schumann's Leser finden. Es mag also darauf ankommen. Ich bitte nur, beachten zu wollen, daß die Form dieser Arbeit durch den ersten und eigentlichen Zweck derselben bedingt werden mußte. Über den Inhalt habe ich folgendes zu bemerken. Jedermann weiß, wie viel Dank die musikalische Welt dem fleißig und gewissenhaft gearbeiteten Buche Wasielewski's über Schumann schuldet. Dasselbe wird noch für lange Zeit die Grundlage aller Schumann betreffenden Arbeiten bleiben. Ich würde mich nie zur Veröffentlichung dieses Schriftchens entschlossen haben, wäre ich nicht in der Lage gewesen, neben Wasielewski noch mancherlei Neues bieten zu können. Mir stand eine namhafte Zahl ungedruckter Briefe Schumann's zu Gebote; ich konnte aus Musik-Autographen desselben verschiedene neue Thatsachen schöpfen. Durch den persönlichen Verkehr mit Menschen, welche Schumann im Leben nahe, zum Theil sehr nahe gestanden haben, hatte ich auch seit Jahren Gelegenheit, Charakterzüge nach mündlicher Überlieferung zu sammeln. Überdies sind in neuester Zeit mehre werthvolle Beiträge zu Schumann's Lebensgeschichte erschienen, welche Wasielewski für die 3. Auflage seines Buches nicht benutzt hat, zum Theil nicht benutzen konnte. Ich nenne hier vor allem Richard Pohl's „Erinnerungen an Robert Schumann" (Deutsche Revue; Vierter Band. Berlin, Janke 1878) und Max Kalbeck, „Robert Schumann in Wien" (Feuilleton der Wiener Allgemeinen Zeitung vom 24. Sept., 29. Sept. und 5. Oktober 1880). Durch Benutzung dieser und anderer Mittheilungen, welche sich in Büchern und Zeitschriften, in Memoiren und Briefsammlungen verstreut finden, ließ sich dem Bilde mancher neue Zug hinzufügen. Auch habe ich den Berichten der gleichzeitigen Presse über Schumann's Wirken Berücksichtigung geschenkt; auf Vollständigkeit kann ich hier freilich nicht im entferntesten Anspruch machen, doch lag diese auch nicht im Plane. Meine Arbeit soll nichts sein, als ein bescheidener Beitrag zur Erweiterung unserer Kenntnisse über Schumann und zur Würdigung seines Künstlerthums. Als solche, hoffe ich, wird man sie freundlich aufnehmen.

---

37 u. 38.

Ein Lebensbild Robert Schumann's.

von

Philipp Spitta.

I.

Robert Schumann ist den 8. Juni 1810 zu Zwickau in Sachsen geboren. Er war der jüngste Sohn des Buchhändlers Friedrich August Gottlob Schumann (geb. 1773), welcher seinerseits wieder einer sächsischen Predigerfamilie entstammte. Die Mutter Johanna Christiana (geb. 1771) war eine Tochter des Rathschirurgen Schnabel zu Zeitz. Musikalische Anregung konnte Schumann von seinen Eltern nicht empfangen, doch besaß der Vater ein lebhaftes Interesse für die schöne Literatur und war selbst als Schriftsteller thätig. Er leistete auch den Neigungen des Sohnes zur Kunst allen Vorschub, wogegen die Mutter lange für dieselben kein Verständnis gehabt zu haben scheint. In der kleinen Provinzialstadt, in welcher Schumann bis ins achtzehnte Jahr sein Leben hinbrachte, fand sich auch kein Musiker, der ihn über die Anfänge der Kunst hinaus hätte fördern können. Ein tüchtiger Stadtmusikus war vorhanden, der Jahrzehnte hindurch die besten Messingbläser der Gegend bildete (s. Schumann's Gesammelte Schriften, Bd. II, S. 126; erste Auflage), aber, wie es allgemein war, seine Kunst nur handwerks-

mäßig betrieben haben wird. Der Organist an der Marienkirche, J. G. Kuntzsch, Schumann's erster Lehrer im Klavierspiel, erklärte nach einigen Jahren, sein Schüler könne sich nun allein fortbilden und ließ den Unterricht aufhören. Das Talent desselben hatte ihm so sehr imponirt, daß er, als Schumann später den Entschluß faßte sich ganz der Kunst zu widmen, ihm prophezeite, er werde sich Ehre und Unsterblichkeit verschaffen und die Welt in ihm einen der ersten Künstler mehr zählen. Schumann widmete ihm 1845 seine „Studien für den Pedal-Flügel" Op. 56.

Die Begabung für Musik zeigte sich früh. Schon mit dem siebenten Jahre machte Schumann, eigner Aussage nach, die ersten Kompositionsversuche. Er muß demnach spätestens mit dem sechsten Jahre Klavier zu spielen begonnen haben. Ungefähr 11 Jahre alt accompagnirte er stehend bei einer von Kuntzsch geleiteten Aufführung des „Weltgerichts" von Friedrich Schneider. Im Elternhause veranstaltete er mit musikalischen Altersgenossen Aufführungen von Vokal- und Instrumental-Kompositionen, die er durch Arrangements den bescheidenen Kräften ausführbar machte. Auch in weiteren Kreisen ließ er sich schon jetzt mit Glück als Klavierspieler hören. Eine hervorstechende Begabung für die freie Phantasie wurde bemerkt. Der Vater that Schritte, ihm die Unterweisung C. M. v. Weber's zu verschaffen, der seit 1817 Kapellmeister in Dresden war. Weber erklärte sich auch bereit, die Leitung des jungen Talentes zu übernehmen, aus unbekannten Gründen kam jedoch der Plan nicht zur Ausführung. Schumann blieb auch fortan in den unzulänglichen Musikverhältnissen Zwickaus auf sich selbst angewiesen und mußte die Anregung zum Weiterstreben fast nur aus sich allein schöpfen. Eine Reise nach Karlsbad, wo er 9 Jahre alt zum ersten Male einen großen Klaviervirtuosen — Ignaz Moscheles — gehört hatte, mußte ihm unter diesen Umständen ein unvergeßliches Ereignis bleiben. Wirklich behielt er sein Leben lang für gewisse Kompositionen von Moscheles und für dessen Person eine Vorliebe und Verehrung, auch zeigen seine als Op. 1 erschienenen Variationen deutlich den Einfluß der Moscheles'schen Klaviertechnik. Kompositionsunterricht hat er bis zu seinem 20. Lebensjahre durchaus keinen gehabt.

Schumann trat mit 10 Jahren in die Quarta des Zwickauer Gymnasiums und verließ die Prima mit dem Zeugnis der Reife

für die Universität zu Ostern 1828. Seine Beschäftigung mit der Musik scheint während dieser Zeit in Folge der Anforderungen der Schule und anderer Neigungen zeitweilig weniger eifrig gewesen zu sein. Mit dem beginnenden Jünglingsalter wachte ein schon früher bemerktes, dann aber in der Musik untergegangenes Interesse für die Poesie mit großer Lebhaftigkeit wieder auf. Das Bücherlager des Vaters, welcher auch diese Neigung begünstigte, wurde nach Werken der Dichtkunst durchstöbert; eigene poetische Versuche wurden häufiger, zu einer vom Vater herausgegebenen „Bildergallerie der berühmtesten Menschen aller Völker und Zeiten" lieferte der 14jährige Robert literarische Beiträge. Daß dichterische Begabung vorhanden war, beweisen zwei von Wasielewski (Biographie Schumann's 3. Aufl. Bonn, Strauß 1880. S. 305 ff.) mitgetheilte Hochzeitsgedichte. Im Jahre 1827 setzte er eine Anzahl seiner Poesien selbst in Musik. Es ist zu beachten, daß es nicht Schiller's oder Goethe's klassische Dichtungen waren, welche Schumann am stärksten anzogen. Seine Lieblinge waren Ernst Schulze, der zart schwärmende Verfasser der „bezauberten Rose", ferner der unglückliche in Wahnsinn untergegangene Franz von Sonnenberg, von Ausländern besonders Byron; über allen aber stand ihm Jean Paul, dessen Werke er (zu gleicher Zeit mit den Kompositionen Franz Schubert's) im 17. Lebensjahre kennen lernte. Diese Dichter bezeichnen den Kreis von Anschauungen, Empfindungen und Stimmungen, unter dessen Banne Schumann's poetischer Geschmack, streng genommen, sein Leben lang gestanden hat. Und bei keinem Musiker haben die poetischen Neigungen einen tieferen Einfluß auf die musikalischen Produktionen ausgeübt, als bei ihm.

Den 29. März 1828 ließ sich Schumann auf der Universität Leipzig als studiosus juris immatrikuliren. Seiner Neigung hätte es mehr entsprochen, wenn er schon jetzt ganz zur Kunst hätte übergehen können, und der Vater würde hierzu seine Einwilligung unzweifelhaft gegeben haben. Allein ihn hatte er im Jahre 1826 verloren und die Mutter wollte von einer Künstlerlaufbahn nichts wissen. Pietätvoll fügte sich der Sohn, obschon das Studium der Jurisprudenz seinem innersten Wesen entschieden widerstrebte. Bevor er wirklich zur Universität abging, machte er (April 1828) eine Vergnügungsreise nach Süddeutschland. Er hatte in Leipzig einen studiosus juris Gisbert Rosen kennen gelernt. Gemeinsame Be-

geisterung für Jean Paul führte schnell zu einer schwärmerischen Freundschaft. Rosen begab sich zur Fortsetzung seiner Studien nach Heidelberg; ihn eine Wegstrecke zu begleiten war Schumann's erster Reisezweck. In München machte er Heine's Bekanntschaft, in dessen Wohnung er mehre Stunden verweilte. Auf der Rückreise besuchte er in Bayreuth die Wittwe Jean Paul's und ließ sich von ihr dessen Bild schenken. Die ersten Monate seines Studentenlebens befand sich Schumann in trübseliger Stimmung. Das Treiben der Burschenschaft, welcher er kurze Zeit angehörte, dünkte ihn roh und schal. Aber auch zum energischen Beginn des erwählten Studiums konnte er sich nicht entschließen. Über die Hälfte des ersten Halbjahres war verflossen und er hatte, wie er seinem Freunde schrieb, noch kein Kollegium besucht, sondern „ausschließlich in der Stille gearbeitet, d. h. Klavier gespielt, etliche Briefe und Jean Pauliaden geschrieben". In seiner selbstgeschaffenen thatenlosen Einsamkeit mußte ihm die Beschäftigung mit Jean Paul allerdings von höchstem Reize sein. Unübertroffener Meister in der Darstellung zarter Seelenstimmungen, blendend durch das Spiel einer reichen, aber ins Maßlose ausschweifenden Phantasie, gefühlsüberschwänglich ohne Gestaltungskraft, unablässig zwischen Lachen und Weinen romantisch sich schaukelnd ist dieser Dichter lange Zeit der Abgott empfindsamer Frauen und schwärmerischer Jünglinge gewesen. „Wenn die ganze Welt Jean Paul läse", schreibt Schumann an Rosen, „so würde sie bestimmt besser, aber unglücklicher — er hat mich oft dem Wahnsinn nahe gebracht, aber der Regenbogen des Friedens schwebt immer sanft über alle Thränen, und das Herz wird wunderbar erhoben und mild verklärt". Ganz ebenso hatte in ähnlicher Lage sich Gervinus dem Jean Paul hingegeben. Aber Gervinus' männlich energische Natur rang sich aus dem erschlaffenden Bann dieses Geistes bald los. Schumann's Künstlernatur, freilich unvergleichlich feiner organisirt, blieb ihm dauernd verfallen. Er konnte noch in späteren Lebensjahren in heftigsten Zorn gerathen, wenn jemand an der Dichtergröße Jean Paul's zu zweifeln und zu mäkeln wagte. Eine tief innere Verwandtschaft der Naturen ist unverkennbar. Schumann erzählt selbst einmal, daß er sich als Kind um Spätmitternacht, da alles schon im Hause schlief, im Traum und mit verschlossenen Augen an sein altes Klavier geschlichen und Accorde angeschlagen habe und viel dazu geweint. So früh schon offen-

barte sich jener Hang zur Gefühlsschwelgerei, der in Jean Paul's Dichtungen die kräftigste Nahrung finden sollte.

Indessen Musik ist eine gesellige Kunst und sie führte Schumann zu den Menschen bald zurück. Im Hause des Professor Carus machte er interessante Bekanntschaften, namentlich auch diejenige Marschner's, der damals in Leipzig lebte und im Frühjahr 1828 seinen „Vampyr" dort zur ersten Aufführung gebracht hatte. Die erste Begegnung mit Friedrich Wieck, dem Vater von Schumann's späterer Gattin, fand gleichfalls schon in diesem Jahre statt; Schumann nahm Unterricht im Klavierspiel bei ihm. Einige musikliebende Studenten hatten sich herzugefunden, mit denen Kammermusik aller Art getrieben wurde. Besonders leidenschaftlich ergab man sich den Werken Franz Schubert's, dessen am 19. Nov. 1828 einfallender früher Tod Schumann tief bewegte. Durch Schubert angeregt schrieb er in dieser Zeit acht vierhändige Polonaisen; auch ein Quartett für Pianoforte und Streichinstrumente entstand und eine Anzahl Byron'scher Lieder. Doch sind diese Kompositionen unveröffentlicht geblieben. Zu all diesen Beschäftigungen kam nun aber noch die erste genauere Bekanntschaft mit dem Klavierwerken Sebastian Bach's. Es ist fast selbstverständlich, daß dasjenige, was Schumann an ihnen zunächst anzog, die geheimnisvolle Tiefe des Gemüths war, welche Bach's Kompositionen enthüllen oder ahnen lassen. Sonst wäre Bach in Verbindung mit dem formlosen Jean Paul undenkbar, und Schumann sagt doch geradezu selbst, daß diese beiden in früheren Zeiten auf ihn den größten Einfluß geübt hätten. Daß er damals, wo man in Bach meist nur den gelehrten Kontrapunktiker sah, und in dem naturalistischen Zustande, in welchem seine musikalische Bildung sich befand, die überschwängliche Lebensfülle der Bach'schen Kompositionen sicher herauserkannte, ist ein deutlicher Beweis seiner eignen großen, Bach theilweise verwandten Begabung. Natürlich blieb ihm auch die kunstvolle Form der Bach'schen Kompositionen nicht fremd und unverstanden. Denn wenn Schumann auch einen Kompositionslehrer bisher nicht gehabt hatte, so bedarf es doch kaum der Erwähnung, daß er mit dem Nothwendigsten der Tonsetzkunst durch Selbststudium längst bekannt war und bei fortwährendem eignen Produciren auch zur fortgesetzten Vervollkommung seiner Kenntnisse und Fertigkeiten nach dieser Richtung hin angetrieben werden mußte.

Ostern 1829 zog Schumann seinem Freunde Rosen nach auf die Universität Heidelberg. Den angehenden Juristen konnten die Vorlesungen des Rechtslehrers A. F. J. Thibaut dorthin locken. Für Schumann waren offenbar andere Aussichten entscheidend: die paradiesische Lage des Ortes, die heitere Lebensart der dortigen Bevölkerung, die Nähe der Schweiz, Italiens, Frankreichs. Ein „Blüthenleben", so hofft er, soll ihm dort anbrechen. „Das soll ein Leben werden", schreibt er dem Freunde, „zu Michaelis gehts in die Schweiz und wer weiß wo noch hin!" Auf der Reise nach Heidelberg führte ihn der Zufall mit Willibald Alexis zusammen. Da sie Gefallen an einander fanden, schwenkte Schumann sorglos von seinem Wege ab und begleitete den Dichter eine Strecke den Rhein hinunter. W. Alexis hatte, ebenso wie der etwas ältere Marschner, den Lebensweg genommen, den auch Schumann gehen sollte, und war durch die Jurisprudenz hindurch zur Kunst gelangt. Kein Zweifel, daß für Schumann die Bekanntschaft hierdurch an Interesse noch gewann. Es ist nicht zu leugnen, daß Schumann auch in Heidelberg das Studium der Rechtswissenschaft nur sehr nachlässig betrieb, obwohl gerade Thibaut als Beweis dienen konnte, daß sich mit dieser Wissenschaft Liebe und Verständnis für die Musik sehr wohl vertrage. Wenige Jahre zuvor (1825) hatte Thibaut sein Büchlein „Über Reinheit der Tonkunst" veröffentlicht, das wesentlich beigetragen hat, dem damaligen musikalischen Geschmack in Deutschland eine andere Richtung zu geben. Wie Thibaut hier gegen die Entartung der Kirchenmusik auftrat, so sollte Schumann nur einige Jahre später gegen die Verflachung der Koncert- und Hausmusik mit Wort und That die Waffen ergreifen. Trotzdem sind beide einander nicht näher getreten. Zu sehr überwog doch in jenem der Gelehrte, in diesem der Künstler. Thibaut selbst rieth später dazu, daß Schumann die Wissenschaft verlasse und ganz zur Musik übergehe.

Wenn Schumann in Heidelberg überhaupt in irgend etwas fleißig war, so war es nur das Klavierspiel. Wenn er sieben Stunden des Morgens geübt hatte, lud er des Abends einen Freund zum Musiciren zu sich, mit dem Bedeuten, daß er sich heute gut in Zug befinde. Selbst wenn die Freunde zu Wagen Ausflüge in die Umgegend machten, pflegte er wohl eine stumme Klaviatur mit sich zu nehmen. Die von Wieck in Leipzig erhaltene

Anweisung ausnutzend, brachte es Schumann jetzt zu einem bedeutenden Grade von Virtuosität. Mit derselben wuchsen seine Leistungen in der Improvisation; ein musikkundiger Studiengenosse erzählte später, daß er, so große Künstler er auch gehört, doch nie wieder solch unvergeßliche musikalische Eindrücke empfangen habe: in unerschöpflicher Fülle seien dem Spielenden die Ideen zugeströmt, in ihrer tiefen Eigenthümlichkeit und ihrem poetischen Zauber schon deutlich die Grundzüge von Schumann's musikalischem Wesen verrathend. Öffentlich aufgetreten ist Schumann nur einmal: in einem Koncert einer Heidelberger Musik-Gesellschaft spielte er mit großem Beifall die Variationen über den Alexandermarsch von Moscheles. Weiteren alsbald an ihn gelangenden Aufforderungen zum Koncertspiel gab er, wohl nur aus studentischer Bequemlichkeit, keine Folge.

Man fragt vielleicht, wie es möglich war, daß Schumann ein solches Leben vor sich selbst verantworten mochte, jahrelang ein Studium nur wie zum Schein zu treiben und statt dessen in Wahrheit seinen Lieblingsneigungen gänzlich sich hinzugeben. Ein gewisser Mangel an Entschlußkraft, eine Scheu, sich selbst wehe zu thun, war in jenen Jahren in seiner allgemeinen Gemüthsverfassung begründet, war vielleicht überhaupt auch eine Eigenthümlichkeit seiner Natur. Indessen erklärt sich ein solches Thun zum guten Theil auch aus der Beschaffenheit des deutschen Studententhums. Aus der strengen Zucht der Gymnasien tritt der angehende Student unmittelbar in die schrankenlose Freiheit des Universitätslebens. Die Stärke dieses Gegensatzes überwältigt reichbegabte Naturen am leichtesten, und reißt sie fort, ausschließlich nur das ihnen entgegenlachende Leben genießen zu wollen. Besitzen sie nachhaltige Kraft, so ringen sie sich nach einiger Zeit aus dem Strudel wieder empor, nützen nach Möglichkeit den Rest der Studienjahre und tragen einen Schatz poesievollster Jugenderinnerungen davon, der ausreicht, die Prosa des gesammten späteren Lebens mit idealischem Glanze zu vergolden. Die berauschende Poesie des Studentenlebens war es denn auch, die Schumann mit vollen Zügen trank. Studentische Rohheiten waren seiner fein organisirten Natur zuwider und vor sittlicher Schädigung schützte ihn sein reiner und hoher Sinn. Aber er lebte als flotter Bursch, der der schönen Welt sich freute, wie und wo sie sich ihm bot, wenig arbeitete, viel Geld verbrauchte,

Schulden machte und sich wohl fühlte, wie ein Fisch im Wasser. Außer der zarten, schwärmerischen, hatte sein Wesen auch eine urwüchsig derbe und eine humoristische Seite. In allen diesen Eigenschaften konnte er sich gerade als Student völlig ausleben, wenn er es schon auf seine äußerlich stille, unscheinbare Weise that. Die Briefe, in welchen er mit seinem Vormunde, dem Kaufmann Rudel in Zwickau, über Geldangelegenheiten verhandelt, zeigen, wie er auch diesem gegenüber seinen Humor spielen ließ. „Traurige Sachen habe ich zu melden, verehrtester Herr Rudel“, schreibt er am 21. Juni 1830. „Erstens habe ich ein Repetitorium, das halbjährlich allein 80 Gulden kostet, und dann, daß ich außerdem binnen acht Tagen mit Stadtarrest (erschrecken sie nicht!) belegt werde, wenn ich nicht bis dahin 30 Gulden andere Kollegiengelder bezahle“. Und ein anderes Mal, als das erbetene Geld zur Heimreise während der Ferien ausblieb: „Ich bin der einzige Student hier und irre einsam, verlassen und arm wie ein Bettler, mit Schulden obendrein, in den Gassen und Wäldern herum. Haben Sie Nachsicht mit mir, verehrtester Herr Rudel! aber schicken Sie mir nur diesmal Geld, nur Geld, und nöthigen Sie mich nicht, zu meiner Abreise Mittel zu suchen, die Ihnen nicht angenehm sein dürften“. Ergötzlich ist, wie er dem Vormund beweist, warum er ihm die Mittel zu einer Reise nach Italien nicht vorenthalten dürfe: „ich hätte diese Reise doch einmal gemacht, und es ist denn doch einerlei, ob ich jetzt oder später das Geld dazu verwende“; dann setzt er ihm in aller Freundlichkeit die Pistole auf die Brust: „Auch könnte ich hier so viel Geld geliehen bekommen, wie ich will, freilich mit 10—12 Procent, welches Mittel ich aber natürlich nur im unnatürlichsten Falle, d. h. wenn ich von Hause kein Reisegeld bekäme, ergreifen würde“. Als er Ostern 1830 noch ein Halbjahr in Heidelberg zu bleiben wünschte, motivirt er diesen Wunsch damit, daß „der hiesige Aufenthalt ungleich lehrreicher, nützlicher und interessanter ist, als in dem flachen Leipzig“. Der Gegensatz des „flachen“ Leipzig zu dem bergigen, malerischen Heidelberg verräth genugsam, was sich Schumann unter den „lehrreichen“ und „nützlichen“ Dingen dachte. Wie tief er die Poesie des Burschenlebens empfand, wie stark sie sich ihm fürs Leben einprägte, davon reden auch seine Kompositionen. Es sei nur an das „Wanderlied“ von Kerner (Op. 35, Nr. 3), einem alten Heidelberger Studiengenossen zugeeignet, und die „Frühlingsfahrt“

von Eichendorff erinnert. Es giebt unter unseren Kunstgesängen keinen, in welchem die schäumende, ins Weite drängende Jugendlust einen so vollen, zugleich idealisch reinen und ganz eigenthümlich deutschen Ausdruck gefunden hätte, wie in diesem „Wanderlied", das übrigens wirklich, natürlich mit anderer Melodie, zu den beliebtesten Studentengesängen gehört. Die „Frühlingsfahrt" erzählt von zwei rüstigen Gesellen, die zum ersten Male von Haus ziehen:

so jubelnd recht in die hellen,
klingenden, singenden Wellen
des vollen Frühlings hinaus.

Der eine gewinnt bald eine gesicherte Existenz und behagliche Häuslichkeit, der andere jagt gleißenden Trugbildern nach, erliegt den tausendfachen Verführungen der Welt und geht zu Grunde — ein nach der Natur gezeichnetes Bild aus dem deutschen Studentenleben. Die Weisen, welche Schumann dazu erfand, lassen es merken, daß auch er aus eigener Anschauung schöpfte. Ja, er selbst war an den Abgründen hergestreift, die neben den blumigen Pfaden eines Jünglings lauern, der zum ersten Male seine Freiheit voll genießt. Seine Briefe deuten mehrfach darauf hin, am bestimmtesten einer vom 5. April 1833, gerichtet an einen früheren Studiengenossen, in welchem er schreibt, daß im Gegensatz zu Heidelberg sein bürgerliches Leben zu seiner Freude nüchtern, fleißig und ordentlich geworden sei.

Einige Reisen dienten dazu, in Schumann's Studentenleben auch den Reiz größerer Bewegung zu bringen. Im August 1829 begab er sich auf eine Vergnügungsreise nach Oberitalien, zwar ganz allein, da zwei Freunde die Absicht mitzureisen wieder hatten aufgeben müssen. Doch genoß der sinnig träumerische Jüngling die Schönheit des Landes und das fremdartige italiänische Wesen allein vielleicht um so gründlicher. Auch an kleinen ritterlichen Abenteuern fehlte es nicht. Die italiänische Musik, welche er zu hören bekam, konnte ihn allerdings wenig erbauen, ausgenommen, daß er hier zuerst Gelegenheit hatte, Paganini zu hören. Als Ostern 1830 Paganini in Frankfurt auftrat, eilte Schumann in Begleitung mehrerer Freunde, ihn abermals zu hören. Bruchstücke eines damals geführten Tagebuchs, welche erhalten sind (Wasielewski S. 325), beleuchten das burschikose Wesen, in dem sich Schumann damals gefiel. Den tiefen Eindruck, den Paganini machte, bezeugen Schu-

mann's Bearbeitungen Paganini'scher Capricen für Klavier (Op. 3 und Op. 10). Kurze Zeit darauf hörte er, wie es scheint wiederum in Frankfurt, auch den Violinvirtuosen Ernst. Im Sommer 1830 unternahm er noch einen Ausflug nach Straßburg, und auf der Heimreise nach Sachsen besuchte er Detmold und seinen Freund Rosen.

Als Schumann in das dritte Jahr seiner Studien getreten war, raffte er sich zusammen und versuchte sich ernstlich der Jurisprudenz zu nähern. Er nahm ein sogenanntes Repetitorium, d. h. er begann unter Anleitung und Aufsicht eines älteren Juristen das, was er während zweier Jahre versäumt hatte, nothdürftig nachzuholen. Auch suchte er sich mit dem Gedanken an eine praktische Wirksamkeit im öffentlichen Leben oder im Staatsdienste zu befreunden. Sein Geist schweifte zu den höchsten Zielen hin, und in der Vorstellung, ein solches einmal erreicht zu haben, mag er sich zeitweilig gefallen haben. Freilich mußte er sich auch von der Unwahrscheinlichkeit überzeugen, daß derartige Träume sich je verwirklichen würden. Und den Widerwillen gegen die Rechtswissenschaft wurde er durch das Repetitorium nicht los. Auf der anderen Seite mußte er sich sagen, daß, wenn er Musiker werden wolle, es nunmehr hierfür hohe Zeit sei, denn Schumann war mittlerweile 20 Jahre alt geworden. Es drängte also alles zur Entscheidung. Schumann bestimmte seine Mutter, die dem Künstlerberuf noch immer sehr abgeneigt war, die Entscheidung in die Hände Friedrich Wieck's zu legen. Wieck verschwieg nicht, daß ein solcher Schritt nur nach gründlichster Selbstprüfung gethan werden dürfe. Habe aber Schumann die Selbstprüfung mit sich ernstlich vorgenommen, so könne er seinerseits nur zurathen. Nun gab die Mutter nach, und Rob. Schumann wurde Musiker. Das Entzücken und die innere Befreiung, die er empfand, als der Würfel gefallen war, konnten ihm sagen, daß er das Rechte getroffen habe. Seine Absicht ging einstweilen nur dahin, sich als Klaviervirtuos auszubilden. Er glaubte es in sechs Jahren dahin zu bringen, mit einem jeden Klavierspieler wetteifern zu können. Über seine Begabung als Komponist empfand er noch sehr unsicher; was er an seine Mutter am 30. Juli 1830 schreibt: „hier und da hab' ich auch Phantasie und vielleicht Anlage zum eignen Schaffen" klingt auffallend wenig vertrauensvoll, wenn man bedenkt, daß Schumann's Künstlergröße doch fast ausschließ-

lich in seinen Kompositionen zum Ausdruck kommen sollte. Er verließ Heidelberg im Spätsommer 1830, um in Leipzig von neuem Wieck's Schüler zu werden. Er war entschlossen, nach drittehalb verschwärmten Jahren nunmehr energisch und männlich zu wollen und zu streben. Und nach diesem Entschlusse hat er redlich gehandelt.

Freilich, den Plan ein großer Klavierspieler zu werden mußte er schon nach einem Jahre aufgeben. Bewogen durch den leidenschaftlichen Wunsch, möglichst schnell in Besitz einer umfassenden Technik zu kommen, hatte Schumann eine Vorrichtung ersonnen, welche ihm dazu dienen sollte, in kürzester Zeit die größte Fingergeläufigkeit zu gewinnen. Vermittelst dieser Vorrichtung wurde der vierte Finger künstlich in die Höhe gezogen und unbeweglich gehalten, während unterdessen die anderen Finger Spielübungen auszuführen hatten. Hierbei waren aber die Sehnen des vierten Fingers überspannt worden; der Finger erlahmte, ja zeitweilig wurde die ganze rechte Hand von Lähmung ergriffen. Dieser allerbedenklichste Zustand wurde allerdings durch ärztliche Behandlung gehoben. Schumann kam wieder in den Gebrauch der Hand, er konnte sie auch nothdürftig zum Klavierspiel benutzen. Aber der vierte Finger blieb lahm, und damit war für Schumann die Virtuosenlaufbahn für immer verschlossen. Obwohl es an ausdrücklichen Zeugnissen darüber fehlt, darf man doch mit Bestimmtheit annehmen, daß dieses unerwartete Mißgeschick einen tiefen Eindruck auf Schumann machte. Sah er sich doch nach kurzer Zeit nochmals vor die Frage gestellt, ob es unter diesen Umständen räthlich sei, bei dem gewählten Musikerberuf zu verharren. Wenn er sich diese Frage dennoch bejahend beantwortet hat, so mußte inzwischen das Vertrauen zu seiner schöpferischen Begabung mächtig erstarkt sein. Er fand sich bald in das Unvermeidliche, lernte mechanische Fertigkeit nach ihrem richtigen Werthe schätzen und wandte sich mit ungetheilter Kraft der Komposition zu. Mit seinem Klavierlehrer Wieck blieb er auch fernerhin in freundschaftlichen Beziehungen; bis zum Herbste 1832 wohnte er sogar mit ihm in einem Hause (Grimmaische Straße Nr. 36) und gehörte gewissermaßen mit zu Wieck's Familie. Zum Kompositionslehrer aber wählte er sich Heinrich Dorn, der damals Operndirektor am Leipziger Theater war, später als Kapellmeister in Riga, Köln und Berlin gewirkt hat und noch heute in Berlin + 1892 Berlin.

im Vollbesitz seiner geistigen Frische lebt. Dorn war ein solider und gewandter Tonsetzer, der Schumann's bedeutende Begabung erkannte und sich seiner Ausbildung mit Interesse widmete. Warme Dankbarkeit hat ihm Schumann dafür bewahrt, ihm „dem Manne, der mir Aufklimmenden zuerst die Hand gab, und wenn ich zu zweifeln anfing, mich wohl höher zog, damit ich vom gemeinen Menschentreiben weniger sähe und mehr vom reinen Kunstäther". Einen regelrechten Kompositionskursus durchzumachen, dazu war freilich Schumann auch jetzt nicht zu bringen. Er arbeitete sehr fleißig, warf sich aber bald auf diesen bald auf jenen Punkt der Kompositionslehre. 1836 schrieb er an Dorn nach Riga, daß es ihn oft traurig stimme, wie er damals doch gar zu unordentlich gelernt habe. Wenn er aber alsbald hinzufügt, er habe in Dorn's Unterricht trotzdem mehr gelernt als dieser glaube, so werden wir diese Behauptung für wahr halten dürfen. Schumann war kein Anfänger mehr in der Komposition, er besaß musikalisches Genie und einen bereits gereiften Geist. Unter solchen Umständen war er berechtigt, nach seiner eignen Methode zu lernen.

Den Winter 1832—1833 verlebte Schumann in Zwickau, theils auch bei seinen Brüdern in Schneeberg. Er arbeitete außer an einem Klavierkoncert, das Fragment geblieben ist, an einer Sinfonie in G moll, deren erster Satz sowohl in Schneeberg als in Zwickau während dieses Winters öffentlich aufgeführt wurde. Darf man einem gewissen Zeugnisse trauen (s. Musikalisches Wochenblatt, Leipzig, 1875. S. 180), so wäre auch die ganze Sinfonie 1835 unter Schumann's Direktion in Zwickau zur Aufführung gebracht und im letzten Satze beinahe umgeworfen worden. Vollendet ist die Sinfonie jedenfalls, und Schumann versprach sich anfänglich von ihr einen großen Erfolg, hierüber wird er indessen anderer Ansicht geworden sein, denn veröffentlicht wurde sie nie. Die erstmalige Aufführung des ersten Satzes in Zwickau fand in einem Koncerte statt, das Wieck's dreizehnjährige Tochter Clara am 18. November 1832 dort gab. Schon damals waren die Leistungen des genialen Mädchens, das sich rasch zu Deutschlands größter Klavierkünstlerin entwickeln sollte, erstaunliche und bewirkten, wie Schumann meinte, daß „Zwickau zum ersten Male in seinem Leben begeistert war". Begreiflich, daß Schumann selbst von Clara, die kindliche Lieblichkeit und künstlerische Genialität mit doppeltem Reize schmückten, bis

zur Schwärmerei entzückt war. „Denken Sie sich das Vollendete", schreibt er am 5. April 1833 an einen Freund über sie, „und ich unterschreibe es". Ja, in manchen brieflichen Äußerungen scheint leise schon ein tieferes Gefühl durchzuklingen, dessen er sich aber wohl erst nach einigen Jahren selber voll bewußt geworden ist.

Schumann's Verhältnisse gestatteten ihm, im März 1833 nach Leipzig zurückzukehren und daselbst einstweilen ohne eine bestimmte Beschäftigung weiter zu leben. Er war nicht gerade wohlhabend, besaß aber doch Mittel genug, um als einzelner Mann mit mäßigen Ansprüchen existiren zu können. Die Noth des Lebens, mit welcher so viele unserer großen und größten Künstler haben ringen müssen, hat Schumann nie erfahren. Seine Beschäftigung bildeten Kompositionsstudien, namentlich kontrapunktischer Art, für die er, seit er Bach's Werke kannte, das lebhafteste Interesse hatte; außerdem forderte die immer mächtiger sich regende Phantasie ihr Recht, in freien eigenen Tonschöpfungen auszuströmen. Es enstanden in diesem Jahre die Impromptus für Klavier über eine Romanze von Clara Wieck, die Schumann Friedrich Wieck widmete und im August 1833 als Op. 5 bei Hofmeister in Leipzig und Ch. Schumann in Schneeberg veröffentlichte. Von der G moll-Sonate (Op. 22) schrieb er im Juni den ersten und dritten Satz, die Komposition der Fis-moll-Sonate (Op. 11) wurde ebenfalls begonnen, und die schon 1829 begonnene Toccate (Op. 4) vollendet. Auch bearbeitete er eine zweite Reihe Paganini'scher Violinkapricen für Klavier (Op. 10), nachdem ein erster Versuch der Art (Op. 3) schon im Jahre vorher unternommen war. Dabei lebte er still und fast einförmig dahin. Familienbekanntschaften hatte er wenige und suchte sie auch nicht. Eine vertraute Freundin fand er in Frau Henriette Voigt, einer ebenso trefflichen Klavierspielerin wie edel und zart empfindenden Seele. Sie war eine Schülerin Ludwig Berger's in Berlin und starb jung im Jahre 1839. Mit einer kleinen Anzahl gleichgesinnter Freunde pflegte Schumann die Abende regelmäßig in einem Restaurations-Locale zu verbringen. Meistens war für diese Zusammenkünfte der sogenannte „Kaffeebaum" (Kleine Fleischergasse Nr. 3) bestimmt. Schumann verhielt sich aber auch in diesem vertrauten Freundeskreise mit Vorliebe schweigend. So gewandt er sich schriftlich ausdrücken konnte, so schwer vermochte er es mündlich. Auch bei unwichtigen Angelegenheiten, die sich durch mündliche Aussprache

am leichtesten und einfachsten hätten erledigen lassen, pflegte er den schriftlichen Weg vorzuziehen. Übrigens war es ihm auch eine Art Genuß, so träumerisch still zu sinnen. Henriette Voigt erzählte an W. Taubert, daß, wenn sie mit Schumann musicirt gehabt habe, wohl an einem schönen Sommerabende von ihnen beiden eine Wasserfahrt gemacht worden sei. Da hätten sie denn eine Stunde schweigend neben einander im Kahn gesessen. Bei der Trennung aber habe ihr Schumann die Hand gedrückt und nur gesagt: „Heute haben wir uns recht verstanden".

Bei jenen abendlichen Zusammenkünften im Wirthshaus war es, daß im Winter 1833—1834 der Plan zur Herausgabe einer neuen Musikzeitung gefaßt wurde. Es war die Opposition der Jugend, welche sich zu neuen Thaten berufen fühlte, gegen die bestehenden Musikzustände. Trotzdem Weber, Beethoven und Schubert erst wenige Jahre todt waren, Spohr und Marschner noch in voller Schaffenskraft standen und Mendelssohn anfing berühmt zu werden, war doch der allgemeine Charakter der Zeit um das Jahr 1830 glänzende Oberflächlichkeit oder spießbürgerliche Mittelmäßigkeit. „Auf der Bühne herrschte noch Rossini, auf den Klavieren fast ausschließlich Herz und Hünten". Solche Zustände zu bekämpfen wären freilich wohl neue bedeutende Kunstthaten geeigneter gewesen, als eine Zeitschrift über Kunst. Indessen auch mit der musikalischen Kritik sah es übel aus. Die seit 1824 bei Schott in Mainz erscheinende Zeitschrift „Cäcilia" schloß schon vermöge der heftweisen Publikation einen großen Leserkreis aus, und war auch ihrem Inhalte nach nicht für einen solchen berechnet. Die von Marx redigirte Berliner allgemeine musikalische Zeitung war 1830 wieder eingegangen. Einen tieferen Einfluß und bedeutendes Ansehen besaß im Jahre 1833 nur die von Breitkopf und Härtel in Leipzig herausgegebene Allgemeine musikalische Zeitung, welche damals G. W. Fink redigirte. Aber die beschränkten Anschauungen, nach welchen hier Kritik geübt wurde, die bis zur Charakterlosigkeit gehende Milde des Urtheils („Honigpinselei" nannte sie Schumann), die Nachsicht gegen das Fade und Oberflächliche konnten hochfliegende Jünglingsseelen wohl zum Widerspruch reizen. Und gerade auf dem Gebiete der Kunstschriftstellerei zuerst die Hebel anzusetzen, um die eigenen Kräfte zu erproben, das mußte diesen jungen Brauseköpfen um so näher liegen, da sie großentheils über eine bedeutende

wissenschaftliche Bildung verfügten und mit der Feder wohl umzugehen wußten. Durch eigene Kunstproduktionen den Geschmack in neue Bahnen zu lenken, dazu fühlten sie sich, und vor allen Schumann selbst, noch nicht stark genug.

So trat denn am 3. April 1834 die erste Nummer der „Neuen Zeitschrift für Musik" ans Licht. Ein Organ ganz nur der Jugend und der Bewegung, nannte sie Schumann selbst. Als Motto für sie wählte er einmal eine Stelle aus dem Prolog von Shakespeare's „Heinrich dem Achten":

— — die allein,
Die nur ein lustig Spiel, Geräusch der Tartschen,
Zu hören kommen, oder einen Mann
Im bunten Rock mit Gelb verbrämt zu sehen,
Die irren sich.

Die Absicht, gegen das Unwesen der leeren, gefälligen Redensarten in der Kunstkritik aufzutreten und die Würde der Kunst zu heben, wird durch diese Stelle deutlich genug bezeichnet. „Das Zeitalter der gegenseitigen Komplimente geht nach und nach zu Grabe; wir gestehen, daß wir zu seiner Neubelebung nichts beitragen wollen. Wer das Schlimme einer Sache nicht anzugreifen sich getraut, vertheidigt das Gute nur halb". Dem Treiben der „drei Erzfeinde der Kunst, der Talentlosen, der Dutzendtalente und der talentvollen Vielschreiber" will man nicht ruhig zusehen, die „letzte Vergangenheit, die nur auf Steigerung äußerlicher Virtuosität ausging, als eine unkünstlerische bekämpfen". Dagegen soll „an die alte Zeit und ihre Werke mit allem Nachdruck erinnert werden, da nur an so reinem Quelle neue Kunstschönheiten gekräftigt werden können". Und ferner will die Zeitschrift durch wohlwollendes Verhalten gegen die höher strebenden der jüngeren Künstler eine neue „poetische" Zeit vorbereiten und beschleunigen helfen. Die Redaktion führten Robert Schumann, Friedrich Wieck, Ludwig Schunke, Julius Knorr. Von ihnen war nur Schunke ausschließlich Musiker; dieser höchst talentvolle Pianist, der einer verbreiteten und sehr geachteten Musikerfamilie angehörte, war 1833 nach Leipzig gekommen und mit Schumann sehr befreundet geworden; er starb aber schon Ende 1834, 24 Jahre alt. Die drei übrigen Redaktoren waren in Folge ihres Bildungsganges halb Musiker, halb Literaten; auch Julius Knorr (geb. 1807), der in Leipzig Philologie studirt hatte. An Schunke's

Arbeiten für die Zeitung (sie führen die Chiffre 3) hat Schumann viel mitgeholfen, da jenem die Feder nicht gehorchen wollte. Verleger und Eigenthümer des Blattes war anfänglich der Buchhändler Hartmann in Leipzig. Mit Januar 1835 ging der Verlag an J. A. Barth daselbst über. Zu gleicher Zeit wurde Schumann selbst Eigenthümer und alleiniger Redakteur. Als solcher hat er das Unternehmen bis Ende Juni 1844 geleitet; sein Wirken für die Zeitung erstreckt sich also über einen Zeitraum von mehr als 10 Jahren. Mit den 1. Januar 1845 übernahm Franz Brendel die Redaktion. Seit dem Sommer 1844 hat Schumann außer einem kurzen Artikel über Johannes Brahms („Neue Bahnen" 1853, 28. Oktober) nichts wieder für die Zeitung geschrieben.

Die von Schumann herrührenden Artikel der Zeitung sind zuweilen mit einer Zahl unterschrieben, entweder einer 2, oder einer mit 2 zusammengesetzten Zahl (12, 22, u. s. w.). Er versteckt sich aber auch unter allerhand Namen: Florestan, Eusebius, Raro, Jeanquirit. Außerdem ist in Schumann's Aufsätzen häufig von den „Davidsbündlern" die Rede. Man hat dabei an keine wirklich existirende Genossenschaft gleichgesinnter Künstler und Kunstfreunde zu denken. Der Bund war eine humoristisch-phantastische Fiktion Schumann's und „existirte nur in dem Kopfe seines Stifters". Um verschiedene Kunstansichten zur Aussprache zu bringen, erschien es ihm passend, gegensätzliche Künstlercharaktere zu erfinden, die gelegentlich mit ihren Meinungen hervorzutreten hatten. Der Einfall verräth dichterisches Talent, denn es kommt auf diese Weise in die kritischen Besprechungen eine reizvolle, dramatische Lebendigkeit. Am häufigsten treten Florestan und Eusebius auf, zwei Charaktere, in denen Schumann zwei entgegengesetzte Seiten seiner eigenen Natur zu objektiviren suchte. Den fortstürmenden, unbändigen, derben Zug bezeichnet Florestan, den sanften, sinnigen Eusebius. Wie überhaupt Schumann's literarische Erzeugnisse stark in Jean Paul'scher Art gefärbt sind und häufig darin auf diesen Dichter selbst Bezug genommen wird, so sind auch Florestan und Eusebius offenbar dem Brüderpaar Vult und Walt aus Jean Paul's „Flegeljahren" nachgebildet. Als Vermittler der beiden gegensätzlichen Charaktere, die natürlich auch eine Kunsterscheinung in verschiedenster Art beurtheilen, muß dann zuweilen der Meister Raro eintreten. Unter diesem dachte sich Schumann einen Charakter, wie er selbst

einmal als Mann zu erscheinen wünschte. Die Erklärung des Namens „Davidsbündler“ giebt der Anfang einer „Fastnachtsrede von Florestan“ aus dem Jahrgange 1835: „Versammelte Davidsbündler, d. i. Jünglinge und Männer, die Ihr todtschlagen sollet die Philister, musikalische und sonstige“. Der Philister ist in der Sprache der deutschen Studenten der in der Gewöhnlichkeit des Alltagslebens weiterexistirende Nicht-Student, oder, was für die studentische Anschauung dasselbe ist, der Mensch der Beschränktheit und nüchternen Prosa im Gegensatze zu der schwärmenden, poesie- und begeisterungsvollen Existenz des jugendlichen Bürgers deutscher Universitäten. Die Davidsbündler führen also im Namen einer idealischen Weltanschauung Krieg gegen die banausische Mittelmäßigkeit, und wenn es Schumann als Aufgabe der Zeitung betrachtete, eine neue „poetische“ Zeit für die Musik herbeiführen zu helfen, so meinte er eben dieses. Vertrat nun Schumann auch die Davidsbündlerschaft allein, so gefiel sich doch seine Phantasie darin, auch Persönlichkeiten seiner Bekanntschaft, mit denen er sich eines Sinnes wußte, in das humoristische Spiel hineinzuziehen. Im Stillen rechnete er alle Hauptmitarbeiter der Zeitung dazu, ja Künstler, die er gar nicht kannte, für die er sich aber interessirte, wie Berlioz. So konnte er mit Recht 1836 an A. von Zuccalmaglio schreiben: „Unter Davidsbund stellen sie sich nur eine geistige Brüderschaft vor, die sich indeß auch äußerlich weit verzweigt und, hoffe ich, manche goldene Frucht tragen soll“. Er läßt dann alle die Bündler, die nicht er selbst sind, ebenfalls zuweilen in seinen Kritiken auftreten und die Art, wie er diese bunte Schar romantischer Gestalten sich vor dem Auge des Lesers tummeln läßt, hat etwas zauberisches. Mit Recht konnte er sagen: „Wir leben jetzt einen Roman, wie er vielleicht noch in keinem Buche gestanden“. Da begegnet man einem Jonathan, unter dem vermuthlich L. Schunke zu verstehen ist (ein ander Mal freilich schreibt auch Schumann selbst unter diesem Namen), einem Fritz Friedrich, der den Maler und Musikfreund Lyser bedeuten soll. Serpentin ist Karl Banck, ein talentvoller Liederkomponist, der Anfangs zu den eifrigsten und verdientesten Mitarbeitern gehörte, Gottschalk Wedel der schon genannte Anton von Zuccalmaglio, welcher damals in Warschau lebte und sich durch Sammlung deutscher und fremder Volkslieder einen Namen gemacht hat. Chiara ist natürlich Clara Wieck, Zilia (wohl aus Cäcilia abgekürzt) wahrscheinlich auch.

Felix Mendelssohn wird unter dem Namen Felix Meritis eingeführt und einmal kommt sogar der Name Walt vor (Jahrgang 1836 „Aus den Büchern der Davidsbündler". II. Tanzliteratur). Ob hiermit eine bestimmte Persönlichkeit gemeint ist, kann nicht angegeben werden; interessant genug ist schon die direkte Bezugnahme auf Jean Paul's „Flegeljahre". Auch ein gewisser Julius treibt unter den Davidsbündlern sein Wesen; der Name spielt vielleicht auf Julius Knorr an. Man findet ihn in Schumann's erstem Aufsatze über Musik: „Ein Werk II." Dieser steht nicht in der Neuen Zeitschrift, sondern in Nr. 49 der Allgemeinen Musikalischen Zeitung von 1831. Die Redaktion hat dabei bemerkt, er sei „von einem jungen Manne, einem Zöglinge der neusten Zeit" und ihm die Arbeit eines Recensenten aus der alten Schule über dasselbe Musikstück gegenüber gestellt. Der Gegensatz ist schneidend, und wunderlich genug nehmen sich die phantastischen Sprünge des genialen Schwärmers in den altväterischen Hallen jenes Blattes aus.

Schumann hat diesen ersten Aufsatz, der über ein Variationenwerk Chopin's handelt, an die Spitze seiner „Gesammelten Schriften" gestellt, die er gegen Ende seines Lebens erscheinen ließ (Leipzig, Georg Wigand, 1854. 4 Bände). Er giebt ein treffliches Beispiel des Tones, den er auch in der Neuen Zeitschrift anschlug. Seine Mitarbeiter stimmten mehr oder weniger in denselben ein, nicht aus Nachahmung, sondern weil sie alle junge Männer waren, und auch die Reaktion gegen die philisterhafte Kritik gleichsam in der Luft lag. Man kann dieses aus einer Kritik Wieck's, die er 1832 über das nämliche Chopin'sche Variationenwerk für die Zeitschrift „Cäcilia" lieferte, und die auch phantastisch genug gehalten ist, recht deutlich sehen. Ebenso ist das Aufsehen begreiflich, welches wegen der unerhörten Neuheit der Schreibart die Neue Zeitschrift für Musik machte. Sie gewann rasch einen verhältnismäßig großen Leserkreis, und da sie außer dem Reiz der Neuheit und des poetischen Kolorits auch eine Fülle belehrenden und unterhaltenden Stoffes bot und vortreffliche Grundsätze mit Ernst und Geist vertrat, ließ das Interesse des Publikums nicht nach, sondern steigerte sich von Jahr zu Jahr. Der Einfluß den Schumann durch diese Zeitung auf die Musikverhältnisse Deutschlands gewonnen hat, muß als ein bedeutender bezeichnet werden.

Man hat gemeint, daß Schumann's literarische Thätigkeit ihm

zum Schaden gereicht und Zeit und Geisteskräfte verzehrt habe, die er besser auf Ausbeutung seines Kompositionstalentes verwendet hätte. Diese Ansicht dürfte unhaltbar sein. Schumann hatte laut eigener Aussage sein Leben bisher mehr nur am Klavier verträumt. Seine Neigung, in sich hinein zu leben, seine Menschenscheu, seine äußerlich unabhängige Lage brachten ihn in die Gefahr, zu einer vollen Entwickelung der Kräfte, die nur in energischer Thätigkeit möglich ist, garnicht zu gelangen. Gegen den Hang zum träumerischen Fortleben von Tag zu Tag war die Redaktion einer Zeitung das wirksamste Mittel. Kam es ihn Anfang 1835 auch sauer an, alleiniger Redakteur werden zu müssen, die unerbittliche Nothwendigkeit, Woche für Woche den Ansprüchen seiner Leser zu genügen und Tag aus Tag ein auf dieses eine Ziel den Blick gerichtet zu halten, war unzweifelhaft eine sehr wohlthätige Gymnastik seines Willens und seiner Arbeitskräfte. Er empfand dies selbst; sonst hätte er gewiß nicht mit solcher Liebe und Ausdauer an der Zeitung gehangen. Thatsache ist auch, daß die Periode seines glücklichsten und kräftigsten Schaffens als Komponist mit der Zeit, während welcher er Redakteur war, nahezu zusammenfällt. Es kann daher von einer Hemmung jener Thätigkeit durch diese nicht wohl die Rede sein, wennschon Schumann, als er über die Tragweite seines schöpferischen Genius allmählich ganz klar wurde, zuweilen klagte, daß die vielen kleinlichen Redaktionsgeschäfte ihm lästig würden. Die Zeitung war es auch zunächst, die Schumann in Berührung mit den bedeutendsten Künstlern seiner Zeit brachte und im Verkehr mit denselben erhielt. Sie war, da er fortfuhr, ohne praktisch-musikalischen Wirkungskreis in Leipzig zu leben, nahezu das einzige Bindeglied zwischen ihm und der Mitwelt. Es ist auch nicht zu verkennen, daß durch die Musikschriftstellerei ganz besondere Gaben Schumann's zum Ausdruck gelangten, die sich sonst kaum so hätten entfalten können. Sein poetisches Talent war vielleicht nicht reich und stark genug zur Hervorbringung selbständiger größerer Dichtungen. Aber es war andererseits doch viel zu bedeutend, als daß es sich ganz hätte zum Schweigen verurtheilen lassen können. In den Abhandlungen und Kritiken Schumann's, die mehr Dichtungen und kongeniale Nachschöpfungen genannt werden müssen, als Erzeugnisse des analysirenden Verstandes, konnte sich seine poetische Begabung in natürlicher Weise äußern, und die Literatur ist so um

eine neue Erscheinung reicher geworden. Ob nicht, wenn dem poetischen Triebe diese Ableitung versperrt geblieben wäre, derselbe sich störend und zerstörend in Schumann's musikalische Produktion eingedrängt hätte, wäre eine wohlberechtigte Frage. Denn eine bedeutende Rolle spielen die eingemischten poetischen Vorstellungen in Schumann's Musik auch jetzt noch, ohne jedoch das zulässige Maß eben sehr zu überschreiten. Und auch folgendes möge gesagt sein. Trotz des stillen, in sich gekehrten Wesens lebte in Schumann ein agitatorischer Zug, aber im besten und edelsten Sinne des Wortes. Er war überzeugt, daß die derzeitige Entwickelung der deutschen Kunst noch nicht abgeschlossen sei, daß eine Zeit neuer Erscheinungen herannahe. Schöne, poetische Äußerungen hierüber finden sich in seinen Schriften zerstreut. „Auf die Basis Beethoven-Schubert'scher Romantik stützt sich, ob bewußt oder unbewußt, eine neue noch nicht völlig entwickelte Schule, von der sich erwarten läßt, daß sie eine besondere Epoche in der Kunstgeschichte bezeichnen wird. Ihre Bestimmung scheint zu sein, ein Zeitalter loszuketten, das noch mit tausend Ringen am alten Jahrhundert hängt". Oder: „Es steht eine eigene Röthe am Himmel. Ich weiß nicht, von wannen sie kommt. In jedem Falle, Jünglinge, schafft fürs Licht!" Zur Beförderung der neuen Entwickelung die Kräfte an- und aufzuregen, war ihm innerstes Bedürfnis. Durch seine Zeitung hat er es in hervorragendem Maße gethan. Fast alle bedeutenden Tonsetzer seiner Generation: Mendelssohn, Taubert, Chopin, Hiller, Heller, Henselt, W. Sterndale-Bennett, N. W. Gade, Kirchner, Franz, sodann der unzweifelhaft bedeutendste der nachfolgenden Generation: Johannes Brahms, sind durch Schumann theils zuerst mit Verständnis und Begeisterung literarisch beleuchtet, theils geradezu in die musikalische Welt eingeführt worden. Auch für den Franzosen Berlioz, in dem er ebenfalls einen Vorkämpfer der neuen Ideen erkannte, hat er in muthiger und gewinnender Weise das Wort genommen. Daß er so zugleich für seine eigenen Kompositionen den Boden bereiten helfe, kam ihm nach und nach auch wohl zum Bewußtsein. Er fühlte sich den genannten Künstlern innerlichst verwandt, und mehr und mehr erstarkte in ihm die Überzeugung, daß auch er der Welt noch Unerhörtes mitzutheilen habe. „Wüßten Sie", schreibt er 1836 an Moscheles nach London, „wie ich noch auf den ersten Zweigen zum Himmelsbaum zu stehen meine, und wie ich da

oben in einsamen heiligen Stunden Lieder zu hören glaube, von denen ich meinen geliebten Menschen später noch verkünden möchte, so werden Sie mir gewiß schon deshalb ein aufmunterndes Wort nicht versagen". Es konnte ihm nicht verborgen bleiben, daß er mit der Zeitung über eine Macht gebiete, die dazu dienen konnte, seiner eigenen Musikrichtung schnelleren Eingang zu verschaffen. „Fürchteten die Verleger nicht den Redakteur, so würde von mir (als Komponist) die Welt nichts erfahren, vielleicht zum Besten der Welt; indeß die schwarzen sicheren gedruckten Köpfe gefallen einem doch gar zu wohl". „Die Zeitschrift aufgeben, hieße den ganzen Rückhalt verlieren, den jeder Künstler haben soll, soll es ihm leicht und frei von der Hand gehen". So schrieb er 1836 und 1837. Aber auf das bestimmteste müßte man der Vermuthung widersprechen, als habe Schumann je den Einfluß seiner Zeitung zu egoistischen Zwecken gebraucht. Nichts als die Förderung der Kunst war es, was dieser ideal gesinnte, durchaus vornehm empfindende Geist beabsichtigte, und nur insoweit er seine Sache von dem Streben der gesammten jungen Generation nicht zu trennen vermochte, konnte es ihm beikommen, auch für die Verbreitung eigener Kompositionen zu wirken. Die Frage, wie und ob überhaupt seine Werke in der Zeitung besprochen werden dürften, behandelt er stets mit dem feinsten Taktgefühl. Aufs klarste spricht er einmal brieflich seine Grundsätze in folgenden Worten aus: „Durch Härtel's auf Fink (den Redakteur der Allgemeinen Musikalischen Zeitung) influiren zu wollen, bin ich, aufrichtig gesprochen, zu stolz, wie mir überhaupt alles künstliche Belebenwollen der öffentlichen Meinung durch den Künstler selbst verhaßt ist. Was stark ist, dringt schon durch". Übrigens ging sein Bestreben, für die gute Sache zu wirken, auch über Schriftstellern und Komponiren noch hinaus. Auszüge aus einem Notizbuche, die durch Wasielewski bekannt geworden sind (S. 91, 3. Aufl.), zeigen, daß er sich mit allerhand Plänen für gemeinnützige musikalische Unternehmungen trug. So wollte er Biographien Beethoven's und Bach's mit Kritik ihrer sämmtlichen Werke anregen, desgleichen ein biographisches Lexikon der Musiker der Gegenwart; er wollte darauf hinwirken, daß das Verhältnis der Opernkomponisten zu den Theaterleitungen gesetzlich geregelt würde. Auch hätte er gern eine Agentur für Herausgabe von Werken aller Komponisten gegründet, um den Komponisten reichere Vortheile von der Publikation ihrer

Werke zuzuwenden, und beschäftigte sich mit dem Gedanken, im Gegensatz zu dem von G. Schilling in Stuttgart gestifteten „Deutschen Nationalverein für Musik“ einen Verein sächsischer Musiker ins Leben zu rufen, dessen Mittelpunkt Leipzig sein sollte.

In der ersten Zeit seiner alleinigen Redaktionsführung, da ihm die Handgriffe zur leichtern Bewältigung der täglichen Arbeit noch nicht gewohnt genug waren, auch der Wirkungskreis mit dem vollen Reize der Neuheit auf ihn wirken mußte, konnte natürlich für das Komponiren nur gelegentlich Muße und Stimmung gefunden werden. Während noch 1834 zwei große Klavierwerke entstehen konnten (Carnaval Op. 9 und Etudes symphoniques Op. 13), ist 1835 nichts vollständiges geschaffen worden. Dann aber begann der Genius in Schumann wieder laut zu reden, und es entstand von 1836—1839 jene stattliche Reihe genialer Klavierkompositionen, auf welche sich Schumann's Bedeutung zu einem wesentlichen Theile gründet: die große Phantasie Op. 17, die Fmoll-Sonate Op. 14, Phantasiestücke Op. 12, Davidsbündlertänze, Novelletten, Kinderscenen, Kreisleriana, Humoreske, Faschingsschwank, Romanzen u. a. Immer reicher und klarer floß der Born der Erfindung. „Früher grübelte ich lange“, schreibt Schumann am 15. März 1839, „jetzt streiche ich kaum eine Note. Es kommt mir alles von selbst, und sogar manchmal ist es mir, als könnte ich immer fort spielen und nie zu Ende kommen“. Wie Schumann's schriftstellerische Thätigkeit in seine kompositorische hineinspielte, sieht man aus manchem. So treiben auch in seiner Musik die Davidsbündler ihr Wesen, und die Komposition, welche von ihnen den Namen führt, hat ursprünglich den Titel: „Davidsbündlertänze für das Pianoforte, Walther von Goethe zugeeignet von Florestan und Eusebius“. Der Titel der Fismoll-Sonate Op. 11, deren Komposition 1835 abgeschlossen wurde, lautet: „Pianoforte-Sonate. Clara zugeeignet von Florestan und Eusebius“. Im „Carnaval“, einer Reihe einzelner kürzerer Stücke mit Überschriften, kommen Florestan und Eusebius wiederum vor, dann Chiarina (Clärchen), auch Chopin; das Ganze schließt mit einem Marsch der Davidsbündler gegen die Philister.

Die Aufnahme der Kompositionen Schumann's war seitens der Kritik von Anfang an eine nicht ungünstige und aufmunternde, während das Publikum sich durch ihre originelle Absonderlichkeit zurückgestoßen fühlte, und erst seit dem Erscheinen der „Kinderscenen“

(1839) langsam anfing ihnen näher zu treten. Op. 1 und 2 hatten sogar die Ehre, in der Wiener musikalischen Zeitung von 1832 von keinem geringeren als dem Dichter Franz Grillparzer angezeigt zu werden. Fink zwar in der Allgemeinen musikalischen Zeitung nahm geflissentlich kaum von Schumann noch Notiz. Dagegen schrieb Liszt in der Gazette musicale von 1837 über die Impromptus, und die Sonaten in Fis moll und F moll einen langen, feinsinnigen und sehr lobenden Artikel. Über die beiden Sonaten sprach sich auch Moscheles antheilvoll aus in der Neuen Zeitschrift für Musik selbst (Band 5 und 6), und schöne anerkennende Worte über Schumann's große Genialität sind aus seinem Tagebuche später veröffentlicht (Aus Moscheles' Leben. Leipzig, 1873. II. Bd. S. 15). Andere Künstler, die sich freilich nicht öffentlich äußerten, verhielten sich ablehnender. „Hübsche kuriose Sächelchen, die alle keine rechte Mitte hatten, aber sonst interessant waren" nannte damals Moritz Hauptmann Schumann's Klavierkompositionen (Hauptmann's Briefe an Hauser. Leipzig 1871, I. Bd. S. 255).

Im Oktober 1835 trat Mendelssohn in das Leipziger Musikleben ein. Dasselbe war auch vorher schon ein wohlgepflegtes gewesen: Oper, Koncert und Kirchenmusik hatten sich in gutem Zustande befunden und viel Theilnahme im Publikum gehabt. Wenn also Mendelssohn's Auftreten einen gut vorbereiteten Boden fand, so ist er es doch gewesen, der Leipzig zur tonangebenden Musikstadt Deutschlands erhob. Das außerordentlich rege Leben, welches unter seinem genialen Einflusse dort alsbald erblühte, und von Nah und Fern die bedeutendsten Kunstkräfte an sich zog, hat sich von einer so nachhaltigen Kraft erwiesen, daß noch heute die Regungen desselben dort zu spüren sind. Auch Schumann, der Mendelssohn längst verehrte, wurde in seine Kreise gezogen. Am 4. Oktober dirigirte Mendelssohn das erste Koncert im Gewandhause; am Tage vorher war eine musikalische Gesellschaft bei Wieck, in welcher sowohl Mendelssohn als Schumann zugegen waren, und hier scheint es gewesen zu sein, daß die beiden größten Musiker ihrer Zeit sich zum ersten Male persönlich näher traten (Aus Moscheles' Leben I, S. 301)*). Am 5. Oktober speisten Mendelssohn, Schumann, Moscheles, Banck

*) Gesehen hat Schumann Mendelssohn zum ersten Male im August 1835 (laut einer Notiz seines Tagebuchs).

und einige andere mit einander zu Mittag. Am Nachmittag des 6. Oktober wurde wieder in Wieck's Wohnung musicirt: Moscheles, Clara Wieck und L. Rakemann aus Bremen spielten Bach's Dmoll-Koncert für drei Klaviere, Mendelssohn führte auf einem vierten Klavier das Orchesteraccompagnement aus. „Herrlich war das anzuhören“ schreibt Schumann, der ebenfalls anwesend war, in seiner Zeitung. Was Moscheles betrifft, so war er von Hamburg, wo er sich besuchsweise aufhielt, nach Leipzig herüber gekommen und gab hier auch ein Koncert. Schumann hatte schon im Februar mit ihm einen brieflichen Verkehr angeknüpft, lernte aber jetzt den Mann zuerst persönlich kennen, dessen Spiel er als 9jähriger Knabe in Karlsbad mit so großem Entzücken gelauscht hatte. Moscheles schildert ihn als „einen stillen und doch interessanten jungen Mann“; die Fismoll-Sonate, welche ihm Clara Wieck vorspielte, fand er „sehr gesucht, schwer und etwas verworren, jedoch interessant“. Mit Mendelssohn stellte sich bald ein für Schumann's Verhältnisse lebhafter Verkehr her. Als Mendelssohn im Mai 1836 auf dem niederrheinischen Musikfest zu Düsseldorf zum ersten Male sein Oratorium „Paulus“ aufführen wollte, hatte Schumann sogar die Absicht mitzureisen; er bereitete sich Monate vorher darauf vor, aber schließlich kam es doch nicht dazu. Sie fanden Gefallen daran, mit einander zu speisen, und es bildete sich zeitweilig eine kleine interessante Tafelrunde, zu der unter anderen auch Ferdinand David gehörte, den Mendelssohn als Koncertmeister nach Leipzig gezogen hatte. Anfang Januar 1837 sahen sich Mendelssohn und Schumann auf diese Weise täglich und tauschten ihre Gedanken aus, so weit solches bei Schumann's sehr schweigsamem Verhalten möglich war. Später als Mendelssohn sich durch seine Verheirathung mehr ans Haus gefesselt fühlte, wurde der Verkehr spärlicher. Schumann war im Grunde auch eine ungesellige Natur, und äußere Verhältnisse kamen hinzu, ihm in jener Zeit die Einsamkeit doppelt erwünscht zu machen. Ferdinand Hiller, der den Winter 1839 auf 1840 in Leipzig mit Mendelssohn verbrachte, erzählt, daß Schumann in jener Zeit so zurückgezogen gelebt habe, daß er kaum aus dem Zimmer gekommen sei. Mendelssohn und Schumann fühlten sich durch gegenseitige Hochachtung verbunden. Das künstlerische Verhältnis zwischen beiden aber beruhte in jener Zeit noch nicht auf völliger Gegenseitigkeit. Schumann bewunderte Mendelssohn bis zur Schwärmerei. Er

erklärte ihn für den besten Musiker, den die Welt jetzt habe, zu dem er hinaufschaue, wie zu einem hohen Gebirge, der auch in seinen Gesprächen über Kunst täglich wenigstens einige Gedanken vorbringe, die man gleich in Gold graben könne. Wo er in seinen Schriften über Mendelssohn redet, geschieht es in einem Tone begeisterter Verehrung, der Schumann's herrlichen, neidlosen und idealen Charakter im gewinnendsten Lichte zeigt. Er ist auch in dieser Gesinnung ohne Wandel geblieben; 1842 widmete er Mendelssohn seine drei Streichquartette, in dem „Album für die Jugend" findet sich ein kleines Klavierstück „Erinnerung" mit dem Datum: 4. November 1847, welches in beredter Einfachheit ausspricht, wie tief und innig Schumann den frühen Tod des Freundes empfand. Man weiß, daß der sonst so ruhige und stille Mann außer sich gerathen konnte, wenn vor seinen Ohren eine geringschätzige Äußerung über Mendelssohn fiel. Mendelssohn dagegen sah in Schumann einstweilen mehr nur den Literaten und Kunstkritiker. Von dieser Gattung Menschen wollte er, wie die meisten produktiven Künstler, nicht gerade viel wissen, so sehr er den einzelnen Vertreter der Gattung lieben und schätzen konnte, wie es Schumann gegenüber wirklich der Fall war. Unter diesem Gesichtspunkte müssen die Äußerungen betrachtet werden, welche er brieflich zuweilen über Schumann's Schriftstellerei macht (Mendelssohn's Briefe, Bd. II. S. 116 f.; F. Hiller, Felix Mendelssohn-Bartholdy. Köln, 1878. S. 64). Klingen sie etwas geringschätzig, so spricht hier nicht die Person Mendelssohn's gegen die Person Schumann's, sondern der schaffende Künstler gegen die Kritik, die sich zu jenem stets in einem natürlichen Gegensatze befinden wird. Sie können um so weniger in einem nachtheiligen Sinne gedeutet werden, als Schumann eigentlich über die Kritik mit Mendelssohn ganz übereinstimmt. Eine Stelle in seinen Schriften ist in dieser Beziehung besonders merkwürdig. Es handelt sich um Chopin's Klavierkoncerte. „Was ist ein ganzer Jahrgang einer musikalischen Zeitung gegen ein Koncert von Chopin"? sagt Florestan. „Was Magisterwahnsinn gegen dichterischen? Was zehn Redaktionskronen gegen ein Adagio im zweiten Koncert? Und wahrhaftig, Davidsbündler, keiner Anrede hielte ich Euch werth, getrautet ihr Euch nicht solche Werke selbst zu machen, als über die Ihr schreibt, einige ausgenommen, wie eben dies Koncert. Fort mit den Musikzeitungen! Aufrichtiger Kritiker

höchstes Streben müßte sein, sich gänzlich überflüssig zu machen; — beste Art, über Musik zu reden, die, zu schweigen. Warum über Chopin schreiben? Warum nicht aus erster Hand schöpfen, selbst spielen, selbst schreiben, selbst komponiren?" (Gesammelte Schriften I, S. 276 f.) Diesen leidenschaftlichen Ausbruch muß nun allerdings Eusebius mäßigen. Aber man bedenke, was es heißen will, daß Schumann in seiner eigenen Zeitung über den Kritikerberuf überhaupt so schreiben konnte. Es zeigt deutlich, daß er denselben im Grunde auch nur als Künstler betrieb und gelegentlich — verachtete. Was aber Schumann's Künstlerthum betrifft, so dachte Mendelssohn über dasselbe in jener Zeit allerdings noch nicht sehr hoch, und er stand mit dieser Meinung nicht allein: Spohr und Hauptmann z. B. urtheilten ebenso. In Mendelssohn's veröffentlichten Briefen fehlt jedes Urtheil über Schumann's Musik. Thatsache ist aber, daß er in Schumann's früheren Klavierkompositionen die Kraft oder das Bedürfnis, in größeren Formen zu gestalten, vermißte und sich zuweilen auch mündlich in diesem Sinne geäußert hat. Es wurde ihm bald Gelegenheit, hierin sein Urtheil zu ändern, und er hat später warme Theilnahme auch für die Kompositionen des Freundes an den Tag gelegt. Ob er sich je mit Schumann's musikalischer Eigenthümlichkeit ganz befreundet hat, ist wohl zweifelhaft; die Naturen waren eben zu verschieden. Das deutsche Volk hat diesen Mangel an Verständnis später in gewisser Weise wieder ausgeglichen: die Neigung, Schumann über Mendelssohn zu erheben, war eine Zeitlang unverkennbar. Neuerdings klärt sich das Urtheil dahin, beide als gleich große Künstler neben einander anzuerkennen.

Schumann's fortgesetzter Verkehr im Wieck'schen Hause und mit der mittlerweile zur Jungfrau erwachsenen Clara hatte die Entwicklung einer tiefen Herzensneigung zu ihr zur Folge. So weit wir unterrichtet sind, trat dieselbe im Frühjahre 1836 zum ersten Male ganz entschieden hervor. Sie fand Erwiederung. Eine förmliche Werbung beim Vater fand im Sommer des folgenden Jahres statt. Wieck gab eine ausweichende Antwort. Vielleicht hatte er andere und höhersteigende Pläne auf seine geniale Tochter gebaut. Jedenfalls war er der Ansicht, daß Schumann's derzeitige Existenz und auch seine Zukunft noch zu unsicher und zweifelhaft seien, als daß sie zur Gründung einer eigenen Familie ausreichten. Schumann wird

die Berechtigung dieses Bedenkens selbst nicht verkannt haben. Denn er machte 1838 besondere und eigenthümliche Anstalten, sich einen neuen und bedeutenderen Wirkungskreis zu bilden. Im Einverständnis mit Clara beschloß er nach Wien überzusiedeln und die Musikzeitung dort erscheinen zu lassen. Er hoffte, daß das Blatt dadurch einen bedeutenden Aufschwung nehmen und seinem Redakteur eine ebenso sichere wie einflußreiche Stellung verschaffen werde. Um Wiens Musikzustände schwebte noch immer der Glanz jener großen Zeit, die in Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven und Schubert ihren Ausdruck gefunden hatte. In Wirklichkeit hatte sich freilich der gediegene Musiksinn schon zu Beethoven's Lebzeiten verloren und der Neigung zum oberflächlichen Genießen Platz gemacht. In der Oper herrschten Rossini und seine Nachfolger, in der Orchestermusik die Walzerkomponisten Strauß und Lanner, im Lied die weichliche Rührseligkeit eines Proch und Genossen. Was das Solospiel betrifft, so waren die dreißiger Jahre die Epoche jener äußerlich glänzenden, innerlich armen Virtuosität, die man am kürzesten mit dem Namen Thalberg bezeichnet. Schumann hätte also in Wien Veranlassung genug gefunden, für das Bessere zu wirken, und das Publikum war ja immer noch das empfänglichste von der Welt, und geeignet gute Hoffnungen zu erwecken. Mit Hülfe des Professor Joseph Fischhof, eines Mitarbeiters der Zeitung betrieb Schumann seine Übersiedlung. Anfang October 1838 war sie erfolgt, er wohnte Schönlaterngasse Nr. 679. Die Zeitung erschien einstweilen noch in Leipzig und wurde vertretungsweise von Oswald Lorenz redigirt. Mit dem 1. Januar 1839 hoffte Schumann sie in Wien erscheinen lassen zu können, und bemühte sich nach Kräften die Erlaubnis der Behörden rasch zu erhalten, wie auch die einflußreichen Persönlichkeiten sich und seinem Unternehmen geneigt zu machen. Indessen die Gewährung der Erlaubnis seitens der Censur und Polizei zog sich hinaus; man wünschte daß sich ein österreichischer Verleger als Mitunternehmer fände. Diesen zu beschaffen machte Schwierigkeit. Zwar existirte eine wirkliche Musikzeitung in dem großen Wien damals nicht, nur ein „Allgemeiner musikalischer Anzeiger“ erschien wöchentlich einmal bei Tobias Haslinger und dieser diente fast nur den Verlagsinteressen des Besitzers (Hanslick, Geschichte des Koncertwesens in Wien. Wien, 1869. S. 320). Aber die Verleger waren theils zu träge, zu einem neuen Unternehmen die Hand zu bieten,

theils fürchteten sie von demselben eine Beeinträchtigung und suchten das Zustandekommen zu hintertreiben. Schumann's guter Muth wurde bald sehr herabgestimmt. Er fand überall ein äußerlich freundliches Entgegenkommen, das ihm jedoch ein Getriebe von kleinlichen Parteibestrebungen, Koterie und kleinbürgerlichem Klatsch nicht verbergen konnte. Das Publikum fand er wohl sehr musikempfänglich, aber auch ganz kritiklos. Er passe nicht unter diese Menschen, schrieb er schon am 19. October 1838 an Zuccalmaglio, die Fadheit derselben sei denn doch zu Zeiten zu mächtig. Während er gehofft hatte, daß die Zeitung durch ihr Erscheinen in der Kaiserstadt einen mächtigen Aufschwung nehmen und eine Vermittlung zwischen Nord- und Süddeutschland herstellen werde, war er schon im December zu der Äußerung genöthigt: „Die Zeitung verliert offenbar, wenn sie hier erscheinen muß. Das thut mir sehr weh." Bennett, der sich 1837 und 1838 in Leipzig aufhielt und von dem er gehofft hatte, daß er mit nach Wien übersiedeln würde, war genöthigt dies zu unterlassen; und in Wien selbst suchte er vergebens nach Künstlern in seinem Sinne, „die nicht allein eines oder zwei Instrumente passabel spielen, sondern ganze Menschen sind, die den Shakespeare und Jean Paul verstehen". Damit gab er den Plan, sich einen größeren und imponirenderen Wirkungskreis zu schaffen, noch nicht auf. Nach Leipzig zurück wollte er nicht, und als er sich im März 1839 doch dazu entschloß, nachdem er das Erscheinen der Zeitung in Wien vergeblich betrieben hatte, geschah es nach seiner Absicht nur noch für kurze Zeit. Er trug sich mit dem Gedanken, für immer nach England zu gehen. Welche Voraussetzungen ihn diesen Gedanken in sich nähren ließen, wissen wir nicht; vielleicht war es seine Freundschaft mit Bennett. Thatsächlich hat auch Schumann den Boden Englands nie betreten.

Für die Gründung seiner Häuslichkeit war also der halbjährige Aufenthalt in Wien ohne jeden Nutzen geblieben. Übrigens ist Schumann als Musiker durch die Bekanntschaft mit dem Wiener Leben unstreitig angeregt und gefördert worden. Eine Komposition, welche geradezu auf die Einwirkung desselben zurückgeführt werden muß, ist der „Faschingsschwank aus Wien" (Op. 26). Im ersten Satze, welcher allerhand Scenen einer Maskerade darzustellen scheint, taucht ganz unvermerkt auch einmal die Melodie der Marseillaise auf (Seite 7 Takt 40 ff.). Das Singen und Spielen dieser Me-

lodie war damals in Wien verboten. Schumann, dem die Polizei so manche Schererei wegen seiner Zeitung gemacht hatte, spielt ihr hier einen gutmüthigen Possen. Der Faschingsschwank ist 1841 bei Spina in Wien erschienen. Bei Schumann's schwärmerischer Verehrung für Franz Schubert mußte es ihm nahe liegen, den Spuren des erst vor 10 Jahren dahingeschiedenen in Wien nachzugehen. Er besuchte sein Grab auf dem Währinger Friedhofe, das nur durch wenige dazwischen liegende Gräber von demjenigen Beethoven's getrennt ist. Auf letzterem lag eine Stahlfeder. Schumann nahm sie mit, und wie er überhaupt symbolische Beziehungen liebte und nach geheimnisvollen Verknüpfungen der Dinge im Leben suchte, so benutzte er sie nur bei ganz besonderen Gelegenheiten. Er hat mit dieser Feder seine Sinfonie in B dur (Op. 38) geschrieben, ebenso auch die im Jahrgang 1840 der Zeitung befindliche Besprechung der C dur-Sinfonie von Schubert. Und hier berühren wir ein Hauptverdienst Schumann's aus der Zeit seines Wiener Aufenthalts. Er besuchte Franz Schubert's Bruder Ferdinand, ließ sich von ihm den Nachlaß des Frühverstorbenen zeigen und mit ihm auch die Partitur der C dur-Sinfonie. Schubert hatte sie im März 1828 vollendet, eine Aufführung aber nicht mehr erlebt; später hatte man sich nicht mehr um sie gekümmert. Schumann veranlaßte nun die Übersendung der Partitur nach Leipzig, und dort kam die Sinfonie am 21. März 1839 unter Mendelssohn's Direktion zur ersten Aufführung. Der Erfolg war ein durchschlagender und für die umfassendere Würdigung des Schubert'schen Genius in weitern Kreisen sehr bedeutungsvoller. Wien blieb bei Schumann Zeit seines Lebens in gutem Andenken, obschon er auch bei einem späteren Auftreten daselbst im Winter 1846 auf 1847, wo er mit seiner Frau in einem Koncerte eigene Kompositionen aufführte, nur wenig Beifall fand, und 7 Jahre zuvor kam und ging, fast ohne beachtet zu sein. Im Sommer 1847 hatte er sogar Lust sich um eine vakante Stelle im Direktorium des Wiener Konservatoriums zu bewerben, war freilich, als das Jahr 1848 hereinbrach, nachträglich sehr froh, daß dieser Plan nicht zur Ausführung gekommen war.

In Leipzig fand Schumann bei seiner Anfang April 1839 erfolgten Rückkehr von Wien die alten Verhältnisse wieder. Mit Liebe widmete er sich von neuem der Zeitung und erfreute sich des Bewußtseins, bedeutende und gleichgesinnte Musiker nahe zu haben.

Im Sommer besuchte er auch einmal Berlin auf kurze Zeit, das ihn in seinem Gegensatze zu Wien besonders interessirte und ihm wohlgefiel. Berlin hat dieses Interesse lange Zeit unerwiedert gelassen und Schumann's Kompositionen sind hier noch später durchgedrungen als in Wien. Leider war Wieck's Urtheil über Schumann's Verbindung mit Clara dasselbe geblieben, und sein Widerstand wurde immer hartnäckiger und schroffer. Da keinerlei gütliche Mittel helfen wollten, sah Schumann sich genöthigt die Hilfe der Gerichte in Anspruch zu nehmen, Wieck hatte sich nunmehr seiner Weigerung wegen vor den Gerichten zu verantworten. Die Verhandlungen zogen sich durch ein ganzes Jahr hin, endigten aber damit, daß Wieck's Einsprache gegen die Vermählung für unbegründet und hinfällig erklärt wurde. Schumann war ein viel zu fein und zart empfindender Mensch, als daß diese Ereignisse ihn nicht auf das peinlichste hätten berühren und die lange Hinzögerung der gerichtlichen Entscheidung ihn in qualvollster Spannung hätte erhalten müssen. Seine Briefe legen Zeugnis davon ab. Übrigens hatten sich seine materiellen Verhältnisse so günstig gestaltet, daß er auch ohne einen solchen Wirkungskreis, wie er ihn in Wien anstrebte, sich ruhig eine Häuslichkeit gründen konnte. „Wir sind jung", schreibt er am 19. Februar 1840, „haben Hände und Kräfte und Namen; auch besitze ich ein kleines Vermögen mit 500 Thalern Zinsen. Die Zeitung trägt mir ebensoviel ein und meine Kompositionen bekomme ich ebenfalls gut honorirt. Sagen Sie mir, ob da eine Besorgnis aufkommen kann". Eines hatte ihn schon länger nachdenklich gemacht. Seine Braut war durch Ehrentitel verschiedener Höfe, an denen sie auf ihren Koncertreisen gespielt hatte, ausgezeichnet. Ihn selbst hatten allerdings letztlich einige Musik-Gesellschaften zum Mitgliede gemacht, indessen wollte das nicht viel bedeuten. Einen Gedanken, den er schon 1838 gehegt hatte, brachte er Anfang 1840 zur Ausführung. Er bewarb sich bei der Universität Jena um den Titel eines Doktors der Philosophie. Daß deutsche Universitäten an Musiker Doktordiplome verliehen, war in Schumann's Nähe letzthin mehrfach vorgekommen und mochte ihn auf den Gedanken gebracht haben. Die Leipziger Universität hatte 1835 Marschner und 1836 Mendelssohn zu Ehren-Doktoren gemacht. Schumann erhielt das nachgesuchte Diplom am 24. Februar 1840. Seinem Wunsche gemäß ist darin als Grund der Verleihung Schumann's

ruhmreiche Thätigkeit sowohl als schaffender Künstler, wie als Kritiker und Ästhetiker angegeben (»*qui rerum Musis sacrarum et artifex ingeniosus et judex elegans modis musicis tum scite componendis tum docte judicandis atque praeceptis de sensu pulchritudinis venustatisque optimis edendis magnam nominis famam adeptus est*«, sagt das Original in weitschweifiger Latinität). Am 12. September 1840 fand endlich nach jahrelangem Harren, Zweifeln und Ringen in der Kirche zu Schönefeld bei Leipzig die Trauung Robert Schumann's und Clara Wieck's statt.

Die oben schon erwähnten „Davidsbündlertänze" trugen in der ersten Ausgabe auf dem Titelblatt folgenden „Alten Spruch":

In all' und jeder Zeit
Verknüpft sich Lust und Leid:
Bleibt fromm in Lust und seyd
Beim Leid mit Muth bereit.

Wenn man sodann bemerkt, daß die beiden ersten Takte des ersten Stückes einer Komposition von Clara Wieck entnommen sind (Op. 6, Nr. 5), so versteht man, worauf der Spruch abzielt. Daß Schumann's Klavierkompositionen aus der Zeit seines Liebeslebens viel von seinen persönlichsten Erlebnissen und Stimmungen zu erzählen haben, gesteht er selbst zu. Eine auffallende Erscheinung gewährt seine schöpferische Thätigkeit im Jahre 1840. Bis dahin hatte er außer der unbekannt gebliebenen G moll-Sinfonie nur Klaviersachen komponirt. Jetzt wirft er sich plötzlich auf die Liedkomposition. Mit solcher Macht bricht der Strom der Erfindung nach dieser Seite hervor, daß in jenem einen Jahre weit über 100 Lieder entstanden, und nicht nur der Menge sondern auch dem inneren Werthe nach ist in dem Jahre das Bedeutendste geschaffen, was Schumann auf diesem Gebiete zu leisten hatte. Wohl mag es sein, daß zu dieser plötzlichen Wendung auch der Aufenthalt in Wien sein Theil beigetragen und Schumann's Sinn für das Melodische noch mehr geöffnet hat. Aber schon wenn man die Texte der Lieder übersieht, wird es klar, daß hier vor allem die Liebe mitgearbeitet hat, die sich nach langem Kampf endlich nahe dem Ziele ihrer Sehnsucht sieht. Dies bestätigen die „Myrthen" (Op. 25), die der Komponist „seiner geliebten Braut" gewidmet hat, und die zwölf Gedichte aus Rückert's „Liebesfrühling" (Op. 37), welche Robert und Clara

gemeinschaftlich komponirt und herausgegeben haben. „Ich schreibe jetzt nur Gesangsachen, Großes und Kleines", berichtet er einem Freunde am 19. Februar 1840. „Kaum kann ich Ihnen sagen, welcher Genuß es ist, für die Stimme zu schreiben im Verhältnis zur Instrumentalkomposition, und wie das in mir wogt und tobt, wenn ich in der Arbeit sitze. Da sind mir ganz neue Dinge aufgegangen". Als das Jahr hinter ihm lag, hatte er das Gefühl, sich in der Form des Liedes mit Klavierbegleitung ziemlich vollständig ausgesprochen zu haben. Jemand meinte, Schumann habe nach solchen Anfängen noch eine sehr hoffnungsreiche Zukunft als Liederkomponist. Er antwortete darauf: „Ich getraue mir nicht, mehr versprechen zu können, als ich (gerade im Lied) geleistet, und ich bin auch zufrieden damit". Mit Recht hatte er von der Eigenthümlichkeit dieser Leistung eine feste Meinung. „In Ihrem Aufsatze über das Lied", äußerte er einem Mitarbeiter der Zeitung, „hatte es mich ein wenig betrübt, daß Sie mich in die zweite Klasse setzten. Ich verlangte nicht nach der ersten; aber auf einen eigenen Platz glaub' ich Anspruch zu haben".

Soweit es von menschlichen Dingen überhaupt gesagt werden kann, darf Schumann's Ehe eine vollendet glückliche heißen. Beide Gatten vereinten Genialität mit schlichtem, häuslichem Sinn, waren stark genug, die Bewunderung der Welt zu ertragen, ohne eigensüchtig zu werden. Sie lebten vor allem für einander und für die Ihrigen. Er schuf für sie und in ihrem Sinne, sie betrachtete es als ihre schönste Aufgabe, der Welt seine Werke in vollendeter Ausführung zu vermitteln, oder wenigstens insoweit zwischen ihm und der Welt die Mittlerin zu machen, daß alle störenden und verletzenden Eindrücke seiner zart empfindenden, in zunehmender Reizbarkeit begriffenen Seele fern blieben. Da Schumann in seiner Häuslichkeit vollste Befriedigung fand, zog er sich fortan mehr noch vom Verkehr mit anderen zurück, als er es früher zu thun gepflegt hatte, widmete sich ausschließlich seiner Familie und der Arbeit. Das tiefe Glücksgefühl, mit welchem ihn seine Ehe erfüllte, hatte eine mächtige Steigerung seines künstlerischen Vermögens unmittelbar zur Folge. Schumann's schönste Werke im großen Stil fallen fast sämmtlich in die Jahre 1841—1845. Wie 1840 auf das Lied, warf er sich 1841 auf die Sinfonie. Nicht weniger als drei symphonische Werke hat er in diesem Jahre geschrieben. Die B dur-

Sinfonie (Op. 38) konnte schon den 31. März 1841 in einem Koncert, das Clara Schumann gab, im Gewandhaus zu Leipzig aufgeführt werden. Mendelssohn dirigirte und nahm sich des Werkes mit soviel Liebe und Sorgfalt an, daß es Schumann wahrhaft erfreute. Die anderen beiden Orchesterwerke wurden in einem Koncert am 6. December desselben Jahres aufgeführt, fanden aber nicht den großen Beifall wie die B dur-Sinfonie. Schumann meinte, es sei wohl zu viel auf einmal gewesen; auch hatte Mendelssohn's geniale Direktion gefehlt, da dieser den Winter 1841—1842 in Berlin zubrachte. Er legte aber die Werke einstweilen zurück und ließ nur die B dur-Sinfonie erscheinen. Das eine derselben hatte eigentlich den Titel „Symphonistische Phantasie", wurde aber als „zweite Symphonie" zur ersten Aufführung gebracht, 1851 in der Instrumentirung vervollständigt und dann als vierte Sinfonie (D moll, Op. 120) veröffentlicht. Das andere ist nach einer 1845 vorgenommenen Überarbeitung unter dem Titel: „Ouverture, Scherzo und Finale" (Op. 52) herausgegeben worden; man erzählt, Schumann habe für dasselbe ursprünglich den Titel Sinfonietta bestimmt gehabt. Neben diesen Orchesterwerken schrieb Schumann 1841 noch den ersten Satz des Klavierkoncerts in A moll. Derselbe sollte anfänglich ein Stück für sich bilden und den Namen „Phantasie" tragen. Er ist auch im Winter 1841—1842, wie aus einem Briefe Schumann's an David hervorzugehen scheint, einmal mit dem Gewandhaus-Orchester probirt worden. Die beiden letzten Sätze, die die „Phantasie" zu einem vollständigen Koncert erweiterten, schrieb Schumann erst 1845 dazu.

Das Jahr 1842 war der Kammermusik gewidmet. Die drei Streichquartette (Op. 41) nennen wir zuerst, da sich über ihre Entstehungszeit die genauesten Angaben machen lassen. Obwohl Schumann in dieser Gattung noch ungeübt war, schrieb er doch die Quartette in der Zeit von etwa einem Monat, gewiß ein Zeichen von innerer Geklärtheit wie auch von reichströmender Phantasie. Das Autograph trägt hinter den meisten Sätzen einen Vermerk über das Datum ihrer Vollendung. Über dem Adagio des ersten Quartetts steht: „21. Juni 42". Hinter dem Finale des ersten Quartetts: „den 24. Juni 1842 am Johannistag in Leipzig beendigt". Im zweiten Quartett ist am Schluß des zweiten Satzes zu lesen: „2. Juli 1842", am Schluß des letzten: „5. Juli 1842 Leipzig". Das dritte

Quartett endlich giebt folgende Daten: am Ende des ersten Satzes „18. Juli 42", des zweiten „20. Juli 42", des dritten „21. Juli 42", des vierten „Leipzig den 22. Juli 1842". Zu den beiden letzten Sätzen hat also der Komponist nur je einen Tag gebraucht. Die Streichquartette, die Mendelssohn zugeeignet sind, wurden von den Leipziger Künstlern sofort mit großem Interesse aufgenommen. Das Lob, welches ihnen der Koncertmeister David spendete, hatte eine briefliche Äußerung Schumann's an ihn zur Folge, die um des bescheidenen und idealen Künstlersinnes willen, der aus ihr hervorleuchtet, bekannt zu werden verdient: „Härtel sagte mir, wie viel Gutes Sie ihm von meinen Quartetten gesprochen, und das hat mich recht von Ihnen gefreut. Es soll aber auch immer besser werden, und mir ist bei jedem neuen Werk, als müßte ich wieder von vorne anfangen". Als Anfang Oktober desselben Jahres die Quartette in David's Wohnung gespielt wurden, war auch Hauptmann zugegen und äußerte sein Erstaunen über Schumann's großes Talent, das er sich nach den früheren Klaviersachen bei weitem nicht so bedeutend vorgestellt hatte. Überhaupt drang jetzt Schumann mit jedem neuen Werke siegreicher durch, wenigstens in Leipzig. Dasselbe Jahr 1842 sah auch dasjenige Werk entstehen, welchem Schumann zunächst seinen europäischen Ruhm verdankt: das Quintett für Pianoforte und vier Streichinstrumente (Op. 44). Zum ersten Male öffentlich erklungen ist dieses Werk am 8. Januar 1843 im Gewandhaussaale. Clara Schumann, der es gewidmet ist, spielte den Klavierpart. Berlioz, der 1843 nach Leipzig kam, Schumann persönlich kennen lernte und sich das Quintett vorspielen ließ, brachte die Kunde davon nach Paris. Außer dem Quintett komponirte Schumann 1842 noch das Klavierquartett (Op. 47) und ein Klaviertrio. Letzteres gab er jedoch erst acht Jahre später unter dem Titel „Phantasiestücke für Pianoforte, Violine und Violoncell" (Op. 88) heraus. Auch das Klavierquartett wurde einstweilen noch zurückgelegt; erst am 8. December 1844 spielte es Clara Schumann im Leipziger Gewandhause öffentlich; am Violinpult saß natürlich David, die Bratschenstimme spielte Niels W. Gade, der in jenem Winter die Gewandhauskoncerte dirigirte.

Wiederum ganz anderer Art waren Schumann's Arbeiten im Jahre 1843. Zunächst entstanden die sehr populär gewordenen Variationen für zwei Pianofortes (Op. 46), um die sich wieder

Mendelssohn dadurch verdient machte, daß er sie im Verein mit Clara Schumann am 19. August 1843 in die Öffentlichkeit einführte. Die Hauptarbeit des Jahres aber war ein großes Werk für Soli, Chor und Orchester: „Das Paradies und die Peri", dessen Text Schumann aus Thomas Moore's „Lalla Rookh" genommen hatte. Der Enthusiasmus, den dieses Werk bei seiner ersten Aufführung (4. December 1843), die unter des Komponisten eigener Direktion stattfand, erregte, war so groß, daß es in der nächsten Woche, am 11. Dec., wiederholt werden mußte. Noch in demselben Monate, am 23. December, fand auch im Opernhause zu Dresden eine Aufführung statt. Man kann wohl sagen, daß seit dieser Zeit Schumann's Ruf in Deutschland fest stand, wenn es auch immer noch zwei Jahrzehnte dauern sollte, bis seine Musik überall wirklich populär geworden war. Da der erste Wurf auf einem bisher von ihm nicht betretenen Gebiete dem Meister gleich so wohl geglückt war, fühlte er sich angespornt noch weiter auf demselben zu arbeiten. Er begann 1844 das zweite seiner beiden bedeutendsten Chorwerke, die Musik zu Goethe's „Faust". Doch wurden einstweilen nur vier Stücke fertig. Das unausgesetzte Arbeiten hatte Schumann's Gesundheit so angegriffen, daß er in diesem Jahre zeitweilig auf alles Produciren verzichten mußte.

Die ersten vier Jahre nach seiner Verheirathung waren Schumann in einer tiefen Stille verflossen, die nur seltene Unterbrechungen erfuhr. Anfang 1842 begleitete er seine Frau auf einer Koncertreise nach Hamburg. Hier wurde die B dur-Sinfonie aufgeführt. Dann setzte Clara die Reise allein nach Kopenhagen fort, während Robert in seine stille Leipziger Klause zurückkehrte. Im Sommer 1842 machte das Künstlerpaar einen Ausflug nach Böhmen; sie wurden in Königswart dem Fürsten Metternich vorgestellt, der sie nach Wien einlud. Schumann hatte anfänglich auch Lust, die sich aber in der wohligen Stille des häuslichen Lebens bald wieder verlor. Es kostete seiner Gattin große Mühe ihn zu bewegen, Anfang 1844 mit ihr eine längere Kunstreise nach Rußland zu unternehmen. Sie hatte ihm endlich erklärt, allein reisen zu wollen, wenn er sich vom Hause nicht trennen könne. „Wie ungern ich aus meinem stillen Kreise scheide", schrieb er damals einem Freunde, „das erlassen sie mir zu sagen. Ich denke nicht ohne die größeste Betrübnis daran". Aber er bequemte sich doch, und am

26. Januar wurde die Reise angetreten. Clara gab in Mitau, Riga, Petersburg und Moskau Koncerte, und die Begeisterung, welche sie überall erregte, diente wieder dazu, die Aufmerksamkeit auf Schumann's Kompositionen hinzulenken, was ja der edlen Gattin höchstes Streben war. Schumann selbst fand an der Reise, nachdem er sich einmal losgerissen hatte und da die künstlerischen Erfolge sich so glänzend gestalteten, nun vieles Gefallen. In Petersburg empfing ihn sein alter Freund A. Henselt, der dort sich eine neue Heimat geschaffen hatte, mit unveränderter Herzlichkeit. In einer Soirée beim Prinzen von Oldenburg spielte er mit Clara Schumann's Variationen für zwei Klaviere. Auch die Bdur-Sinfonie gelangte unter Schumann's Direktion zur Aufführung; es geschah in einer Soirée der Grafen Joseph und Michael Wielhorsky, die als Kunstkenner in sehr hohem Ansehen standen. Daß Schumann's Klavierquartett (Op. 47) einem Grafen Wielhorsky gewidmet ist, hängt augenscheinlich mit diesem Petersburger Aufenthalte zusammen. Im Juni waren beide wieder in Leipzig, und so angenehm wirkten die Reiseeindrücke nach, daß Schumann sich sofort mit neuen derartigen Plänen trug. Er wollte mit Clara das nächste Jahr nach England kommen. Nicht zwar, wie er früher einmal gedacht hatte, zu dauerndem Aufenthalt, sondern damit sie als Koncertspielerin sich dort Lorbeern hole und er als Komponist bekannter werde. Er wünschte aus „Paradies und Peri" einiges in London aufzuführen, und versprach sich davon schon deshalb Erfolg, weil dies Werk „ja auf englischem Boden gewachsen und eine der schönsten Dichterblumen Englands" sei. Unter dem 27. Juni 1844 schrieb er über dieses Projekt an Moscheles, auch Mendelssohn hatte ihm seinen Beistand geliehen. Doch zerrann der ganze Plan in nichts, hauptsächlich aus dem Grunde, weil der Musikalienverleger Burton sich nicht darauf einlassen wollte, „Paradies und Peri" mit englischem Texte herauszugeben. Schumann's Blick blieb aber auch späterhin fest auf England gerichtet. Es erfüllte ihn mit Freude zu hören, daß die Königin Viktoria sich oft mit seiner Musik beschäftige, sich von ihrer Kapelle in Windsor habe seine Bdur-Sinfonie vorspielen lassen, und er beabsichtigte auch der Königin seine Manfred-Musik (Op. 115) zu widmen, was aber schließlich doch unterblieb. Anstatt der Reise nach England kam dagegen im Winter 1846—47 endlich die Reise nach Wien zu Stande. Auch

hier führte Schumann die B dur-Sinfonie auf, und Clara spielte das Klavierkoncert in A moll. Es war am 1. Januar 1847. Das Publikum verhielt sich ganz theilnahmlos und rechtfertigte eine frühere Äußerung Schumann's: „Die Wiener sind ein unwissend Volk und wissen im Ganzen wenig, was draußen im Reiche vorgeht". Nicht viel erfreulicheres übrigens erlebte er in Berlin, wohin er von Wien aus ging, um „Paradies und Peri" zu dirigiren. Dagegen fand das Ehepaar in Prag, wo sie auf der Durchreise koncertirten, wärmste Aufnahme.

Um zu dem Jahre 1844 zurückzukehren, so ging in diesem Schumann's Leipziger Aufenthalt zu Ende. Er verließ den Ort, an welchem er mit kurzer Unterbrechung 14 Jahre gelebt und gewirkt hatte, und siedelte im Oktober nach Dresden über. Die Redaktion der Neuen Zeitschrift für Musik legte er schon mit dem 1. Juli nieder. Er hatte seit dem 3. April 1843 auch eine Lehrerstelle an dem durch Mendelssohn's Veranlassung ins Leben gerufenen und an dem genannten Tage eröffneten Konservatorium der Musik bekleidet. Für Klavierspiel und Komposition war er angestellt gewesen. Allein seine unmittheilsame Natur war für den Lehrerberuf nicht geeignet, wenn schon sein Name und das Beispiel, das er in den eigenen Kompositionen gab, der jungen Anstalt sicherlich zu Gute kam. Eigentliche Schüler hat Schumann weder hier noch im privaten Verkehr gezogen. Einmal erwähnt er von Dresden aus brieflich gegen David einen Karl Ritter, der bei ihm Unterricht gehabt habe und früher Hiller's Schüler gewesen sei; an Hiller schreibt er, daß er glaube, den jungen Ritter ein Stück vorwärts gebracht zu haben. Welcher Art aber Schumann's Unterweisung gewesen ist, kann nicht angegeben werden, und eine einzige Ausnahme würde gegen die Regel nichts beweisen.

Die Übersiedlung nach Dresden scheint ihren Grund hauptsächlich in Schumann's leidendem Zustande gehabt zu haben. Es war bei seiner großen nervösen Angegriffenheit nothwendig, daß er in eine andere Umgebung kam und seine Gedanken zerstreute. Schumann hatte sich eine Art von Musiküberdruß erarbeitet, auch hatte ihm der Arzt anhaltendes Musikhören untersagt, aber eine strenge Befolgung des Verbots ließ sich in Leipzigs reichem Musikleben nicht durchführen. In Dresden war das ganz anders. „Hier kann man sich die verlorene Musiksehnsucht wieder holen", schreibt er den

25. November 1844 an David, „so wenig giebts zu hören! Doch paßt es zu meinen Zuständen, da ich noch sehr an Nerven leide, und mich alles gleich alterirt und angreift". Demnach lebte er in Dresden zuerst in tiefster Zurückgezogenheit. Ein Freund, der ihn dort aufsuchte, fand ihn so verändert, daß er ernstliche Befürchtungen für sein Leben hegte. Mehre Male besuchte Schumann Seebäder, aber eine dauernde Besserung seines Gesundheitszustandes ließ lange auf sich warten. Im Februar 1846 war er, nachdem er sich wohler gefühlt hatte, wieder sehr elend, ebenso im Sommer des folgenden Jahres. Er machte die Beobachtung, die eigenen beim Produciren ihm auftauchenden Melodien nicht behalten zu können, da schon die Thätigkeit der Erfindung seinen Geist so schwächte, daß das Gedächtnis dann den Dienst versagte. Sobald es aber sein Befinden nur irgend duldete, gab sich Schumann seiner einzigen Beschäftigung, dem Komponiren wieder hin. Es zog ihn jetzt mit erhöhter Kraft zu komplicirten kontrapunktischen Formen. Die „Studien" und „Skizzen" für den Pedalflügel (Op. 56 und 58), die sechs Fugen über den Namen „Bach" (Op. 60), sowie vier Klavierfugen (Op. 72) verdanken diesem Zuge ihr Dasein. Das größte Werk der Jahre 1845 und 1846 aber war die C dur-Sinfonie (Op. 61), welche Mendelssohn am 5. November 1846 im Gewandhauskoncert zu Leipzig zur Aufführung brachte. Allmählich wurde dann auch einiger Verkehr mit geistesverwandten Menschen angeknüpft. Unter ihnen befand sich die Wittwe C. M. v. Weber's, deren musikalischen Feinsinn Schumann besonders hoch schätzte. Die ersten Jahre in Dresden wurden mit Ferdinand Hiller verbracht, der seit dem Winter 1844/45 dort lebte. Der Verkehr mit ihm gestaltete sich zu einem lebhaften und freundschaftlichen. Als Hiller im Herbst 1845 Abonnementskoncerte einrichtete, widmete Schumann diesem Unternehmen thätige Theilnahme. Dagegen konnte er sich zu Richard Wagner, der damals Kapellmeister in Dresden war, in kein rechtes Verhältnis setzen. Zwar die Oper „Tannhäuser" interessirte ihn sehr, er hörte sie oft und sprach sich lobend, wenn auch nicht unbedingt anerkennend über sie aus. Aber die Naturen der beiden Künstler waren zu verschieden. Wagner war überaus lebhaft, beweglich, gesprächig; bei Schumann hatte nach seiner Krankheit die frühere Schweigsamkeit und Verschlossenheit noch zugenommen, und selbst nahestehende Freunde, wie Moscheles und Lipinski,

mußten es bedauern, daß ein Gespräch mit ihm fast nicht mehr zu führen sei.

Am Ende von Schumann's Gesammelten Schriften findet sich ein „Theaterbüchlein (1847—50)", in welchem die Eindrücke, die Schumann von gewissen Opern empfing, kurz notirt sind. Man sieht daraus, daß er besonders 1847 das Theater verhältnismäßig oft besuchte. Der Grund war, weil er damals selbst eine Oper komponirte. Den Gedanken daran hatte er lange gehegt. Schon am 1. September 1842 schrieb er einmal: „Wissen Sie mein morgen- und abendliches Künstlergebet? Deutsche Oper heißt es. Da ist zu wirken." Die Besprechung einer Oper von Heinrich Esser im Jahrgang 1842 der Neuen Zeitschrift für Musik hatte er mit den bedeutungsvollen Worten geschlossen: „Es wird Zeit, daß die deutschen Komponisten den Vorwurf Lügen strafen, der ihnen seit lange gemacht wird, Italiänern und Franzosen das Feld nicht auf das tapferste überlassen zu haben. Da gäbe es ein Wort zu reden, auch an die deutschen Dichter!" Im Jahre 1844 komponirte er einen Chor und eine Arie zur Oper „Der Corsar" nach Byron. Diese Arbeit gedieh jedoch nicht weiter, die zwei Musikstücke sind bis jetzt unbekannt geblieben. Auch wurde mit dem Freunde Zuccalmaglio wegen Bearbeitung eines Opernstoffes verhandelt, die er gern fertig vorfinden möchte, wenn er von seiner Reise nach Rußland zurückkehrte. Mehr als zwanzig Stoffe verschiedenster Gattungen, Zeiten und Völker hatte er sich notirt. Von diesen allen wurde aber kein einziger für gut befunden und die Angelegenheit zog sich überhaupt in die Länge. Endlich, im Jahre 1847, entschied er sich für die Sage von der heiligen Genoveva. Zwei bereits vorhandene Bearbeitungen des Stoffes sollten dem Operntext als Grundlage dienen: die Trauerspiele Ludwig Tieck's und Friedrich Hebbel's, doch zumeist das letztere. Er bewog den Lyriker Robert Reinick, der seit 1844 in Dresden lebte, die Zurichtung vorzunehmen. Doch konnte ihm dieser nicht Genüge thun. Hebbel, der Ende Juli 1847 nach Dresden kam und das Textbuch ansah, konnte sich ebensowenig zufrieden damit erklären. Aber er lehnte es auch ab, selber dem Komponisten zur Abänderung der Mängel und zur Erreichung der von ihm gewünschten Form des Textes behilflich zu sein. Nicht aus Mangel an Interesse für Schumann. Vielmehr blieb er diesem dauernd in Hochachtung zugethan, dedicirte ihm später sein Drama „Michel

Angelo" und empfing von Schumann die Komposition seines „Nachtliedes" als Gegengabe (Op. 108).*) Aber es widerstrebte ihm, sein Werk in der Weise verstümmelt zu sehen, wie es Schumann für die Oper nothwendig erachtete. So mußte dieser endlich an sein eigenes Dichtervermögen appelliren und sich den Text nach Hebbel und Tieck selbst zusammenstellen.

Die Komposition der Oper war im August 1848 soweit vollendet, daß Schumann zur ersten Aufführung Schritte thun konnte. Er dachte an das Theater in Leipzig, wo er sich von früher in bester Erinnerung wußte. Theaterdirektor war Wirsing, Kapellmeister Julius Rietz. Die Oper sollte denn auch schon im Frühjahr 1849 gegeben werden, doch kam es nicht dazu. Als im Juni die Vorbereitungen beginnen sollten, war Schumann durch häusliche Verhältnisse verhindert, dann verstrich unter Vertröstungen und Versprechungen seitens des Theaterdirektors der Rest des Jahres. Auch die auf Ehrenwort gegebene Zusage, die Oper bis spätestens Ende Februar 1850 aufzuführen, wurde nicht gehalten. So lernte Schumann gleich bei seinem ersten dramatischen Versuch die Schattenseiten des Theaterwesens in einer Weise kennen, die seinen geraden, ehrlichen Sinn empören mußte. Gereizt, wie er war, wollte er den Wortbruch des Direktors an die Öffentlichkeit bringen, selbst die Hilfe der Gerichte in Anspruch nehmen. Glücklicherweise vermochten seine Leipziger Freunde, ihn von diesem Schritt zurückzuhalten. Endlich fand am 25. Juni unter Schumann's eigener Leitung die erste Aufführung statt. Es war eine ungünstige Zeit. „Wer geht im Mai und Juni ins Theater, und nicht lieber ins Grüne?" schrieb Schumann selbst an Dr. Hermann Härtel. Indessen die Zahl seiner Anhänger in Leipzig war zu groß, und man hatte überhaupt der ersten Oper des berühmten Meisters mit zu viel Spannung entgegengesehen, als daß es nicht ein volles Haus gegeben hätte. Die Aufnahme beim Publikum war keine begeisterte, aber doch immerhin eine für den Komponisten ehrenvolle. Künstler und Kunstverständige waren aber ziemlich einig, daß es Schumann an wirklicher Begabung für die Oper fehle. Auch daß er das Recitativ principiell ausgemerzt hatte, wurde vielfach getadelt. Nur der alte Spohr,

*) Das Manuskript des „Michel Angelo" besaß Schumann schon im Frühjahr 1853. Erschienen mit vorgedruckter Widmung ist die Dichtung erst 1855. (Wien, Tendler und Comp.)

welcher mehren Proben beiwohnte, urtheilte über „Genoveva" im wesentlichen günstig; die Methode, die Musik der Handlung möglichst ohne Stillstand folgen zu lassen, hatte er in seiner letzten Oper „Die Kreuzfahrer" auch angewendet, und es freute ihn, sie bei Schumann ebenfalls zu treffen. Nach drei Aufführungen wurde „Genoveva" einstweilen zurückgelegt. Schumann, schon durch die langwierige Verzögerung der ersten Aufführung gereizt, durch die kühle Aufnahme des Werkes enttäuscht, fühlte sich durch die Polemik, welche in öffentlichen Blättern über „Genoveva" geführt wurde, sehr unangenehm berührt. Auf das tiefste verstimmte ihn namentlich eine Recension von Dr. E. Krüger, einem Mitarbeiter der Neuen Zeitschrift für Musik. Ein darauf erfolgender Brief Schumann's an Krüger, der heftiger gehalten war, als man es von ihm erwarten würde, machte dem Verkehr der beiden Männer für immer ein Ende.

Weit mehr Freude als durch die Oper erfuhr Schumann durch seine Musik zu Goethe's „Faust". 1848 hatte er denjenigen Theil derselben vollendet, den er anfänglich überhaupt nur hatte komponiren wollen: die Verklärung Faust's, welche den Schluß des zweiten Theils der Goethe'schen Dichtung bildet. Am 25. Juni 1848 fand in engerem Kreise die erste Aufführung dieses Werkes statt, das einen tiefen Eindruck machte. Die Meinung des gebildetesten Theiles der Zuhörer war, daß man erst durch die Musik die Bedeutung des Textes völlig erfahren lerne, so tief schien der Komponist in den innersten Geist des Dichters eingedrungen. Als Goethe's hundertjähriger Geburtstag herannahte (28. August 1849) wurde ein Festkoncert in Dresden beschlossen, in welchem diese Faustmusik und Mendelssohn's Komposition der „ersten Walpurgisnacht" das Programm bildeten. Als man in Leipzig von den Vorbereitungen zu diesem Koncerte hörte, wollte man hinter Dresden nicht zurückbleiben und veranstaltete am 29. August eine Aufführung derselben Stücke. Auch in Weimar wurde die Faustmusik bei dieser Veranlassung gegeben. Schumann war über die Verwendung seines Werkes zu einer so besonderen Feier hoch erfreut. „Ich möchte Faust's Mantel haben", schrieb er an Dr. Härtel, „um überall sein und hören zu können". Der Erfolg in Dresden war wieder ein sehr guter; weniger Eindruck machte das Werk bei seiner erstmaligen Aufführung in Leipzig. Schumann war hierüber ganz ruhig. „Über den Eindruck, den meine Faustscene gemacht, höre ich Verschiedenes", äußerte er

brieflich; „auf die Einen scheint sie gewirkt, auf andere einen weniger klaren Eindruck gemacht zu haben. Ich dachte mir dies vorher. Vielleicht findet sich im Winter eine Gelegenheit zur Wiederholung des Stückes, dem ich vielleicht noch einige andere Scenen aus „Faust" vorausgehen lassen würde". Zu der Wiederholung kam es bei Schumann's Lebzeiten nicht. Den Plan aber, noch mehre Faustscenen hinzuzufügen, hat er ausgeführt. Der gesammten Scenen-Reihe, die er in drei Theile gliederte, schickte er 1853 eine Ouverture voraus, mit welcher das ganze Werk abgeschlossen war. Veröffentlicht wurde es erst zwei Jahre nach seinem Tode.

Schumann's Gesundheit hatte sich mittlerweile wieder gekräftigt. Dies wurde sofort in gesteigerter Kompositionsthätigkeit offenbar. Sein Drang zum Produciren nahm in einer Weise zu, die etwas Unheimliches und Besorgniserregendes hatte. Im Jahre 1849 allein entstanden dreißig Werke, zum Theil bedeutenden Umfangs. Schumann meinte, noch nie sei es ihm so leicht geworden, seine Gedanken zu fassen und zu formen. Er komponirte, wo er ging und stand; nichts, auch die unbequemste Situation nicht, konnte ihn stören. So hat er das Lied Mignon's: „Kennst du das Land, wo die Citronen blühn" in Kreischa bei Dresden mitten unter seiner lärmenden Kinderschar komponirt. Auch in jener Restauration nahe dem Postgebäude, wo die Künstlerschaft Dresdens viel verkehrte und Schumann Abends sein Bier zu trinken pflegte, saß er meistens allein, die Gesellschaft des Saales im Rücken, das Gesicht der Wand zugekehrt, und hing, während er leise vor sich hin zu pfeifen schien, ganz nur seinen musikalischen Ideen nach. Vorliebe für eine besondere Musikgattung ist jetzt in Schumann's Thätigkeit nicht mehr zu bemerken. Klavierstücke und Kammertrios, Lieder und Duette für eine Singstimme, Chorgesänge, Chorkompositionen mit Orchester, Koncertstücke mit Orchester, Kompositionen für Horn, Klarinette, Oboe, Violoncell oder Violine mit Pianofortebegleitung, selbst melodramatische Musikstücke — alles das drängte sich wie in athemloser Hast aus seiner Phantasie hervor. Unter dem vielen Schönen und Bedeutenden, was diese Zeit brachte, verdient die Musik zu Byron's „Manfred" namentliche Erwähnung. Eine theatralische Aufführung dieser Musik veranstaltete zuerst Franz Liszt in Weimar am 13. Juni 1852. Zu diesem Zwecke hatte Schumann selber das Drama für die Bühne eingerichtet; man findet es in der ihm von Schumann

gegebenen Gestalt der Partitur der Komposition vorgedruckt. Im Koncert wurde die Musik zum ersten Male vollständig vorgeführt den 24. März 1859 zu Leipzig.

Bis zum Jahre 1850 war Dresden Schumann's Aufenthaltsort. Die letzten Jahre seines Dortseins gestalteten sich durch allerhand Umstände auch äußerlich bewegter als die ersten. Nennenswerthe Reisen wurden freilich außer der schon erwähnten nach Wien und Berlin und einem 1850 unternommenen weiteren Ausfluge nach Bremen und Hamburg, wo viel koncertirt wurde, nicht gemacht. Der Dresdener Maiaufstand 1849 brachte eine vorübergehende Beunruhigung, da Schumann mit seiner Familie aus der Stadt flüchtete. Er war kein Revolutionär, wie Richard Wagner, kaum überhaupt ein Politiker, im übrigen ein Mann, der die individuelle Freiheit liebte und solche auch anderen gönnte. Aber was seinem Leben als Musiker in den letzten Dresdener Jahren ein anderes Aussehen gab, war seine Beschäftigung als Dirigent. Ferdinand Hiller hatte einen Männergesangverein dirigirt. Als er 1847 Dresden verließ, um als städtischer Musikdirektor nach Düsseldorf zu gehen, wurde Schumann sein Nachfolger. Er leitete den Verein eine Zeit lang mit Interesse und bemerkte mit Befriedigung, daß es ihm nicht so an Direktionsbegabung zu mangeln schien, als er selbst gelegentlich geglaubt hatte. Auch wurde er zu einigen Kompositionen für Männerchor angeregt. Drei Kriegs- und Freiheitslieder (Op. 62) und sieben kanonische Gesänge auf Texte von Rückert (Op. 65) entstanden 1847, eine große Motette für doppelten Männerchor (Op. 93) wurde 1849 geschrieben. Jedoch in der Atmosphäre der deutschen Liedertafeln konnte eine Natur wie Schumann nicht gedeihen. Er war ein zu vornehmer Geist in jeder Beziehung, als daß ihm der bürgerlich behagliche, manchmal auch philiströse und sentimentale Ton, der in diesen Vereinen herrschte, nicht hätte lästig werden sollen. „Ich fühlte mich nicht hinpassend", schrieb er am 10. April 1849 nach seinem Rücktritt an Hiller, „so hübsche Leute es waren". Das merkt man auch seinen Kompositionen für Männergesang an: sie haben keine rechte Art, und sind deshalb auch niemals viel gesungen worden. Von größerem künstlerischen Belang war ein Verein für gemischten Chor, der sich im Januar 1848 konstituirte und Schumann an seine Spitze rief. Derselbe war nicht gerade sehr zahlreich — 1849 zählte er 60—70 Mitglie-

der — aber doch leistungsfähig genug, daß Schumann sich in ihm „alle Musik, die er liebte, nach Lust und Gefallen zurecht machen konnte". Eben dieser Verein war es auch, der im Juni 1848 den dritten Theil von Schumann's Faustmusik, Faust's Verklärung, in geschlossener Gesellschaft zur ersten Aufführung brachte, den Meister zu mancher neuen Chorkomposition anregte, und durch eine zweimalige Aufführung von „Paradies und Peri" (5. und 12. Januar 1850) sich um Verbreitung des Verständnisses für Schumann'sche Musik in Dresden ein Verdienst erwarb. Ja, er vermochte es den Meister zu geselligen Vergnügungen herbeizuziehen. Im August 1848 sollte eine gemeinsame Ausfahrt veranstaltet werden, für die sich Schumann in seiner Weise lebhaft interessirte. Er lud sogar David ein, mit seiner Frau von Leipzig dazu herüber zu kommen. „Höre: wir haben Sonntag über 8 Tage mit dem Chorgesangvereine eine Lust- und Sangesfahrt nach Pillnitz vor. Da geht es immer recht lebhaft her; hübsche Damen sind dabei und singen alle passionirt. Wie wäre es, Du kämest dazu? Von der Witterung hängt freilich vieles ab, indeß die Parthie wird nur im regnerischesten Falle aufgeschoben". Daß Schumann sich nach diesen Anfängen einer ihn befriedigenden Dirigententhätigkeit auch größeren Direktionsaufgaben gewachsen glaubte, ergiebt sich aus folgendem Vorfall. Die Gewandhauskoncerte in Leipzig leitete nach Mendelssohn's Tode Julius Rietz, der bis 1847 in Düsseldorf gewirkt hatte. Im Sommer 1849 drang nach Dresden das Gerücht, Rietz gehe als königl. Kapellmeister nach Berlin an die Stelle des verstorbenen O. Nikolai. Darauf bewarb sich Schumann um den Posten des Koncertdirektors am Gewandhaus. Dr. Hermann Härtel in Leipzig mußte den Vermittler machen, und Schumann, der mit berechtigtem Selbstgefühl erwartete, daß man ihn in erster Linie berücksichtigen würde, scheint sich eine kurze Zeit lebhaft der Vorstellung hingegeben zu haben, des hochverehrten Mendelssohn's Nachfolger zu werden. „Es sollte mich freuen, wenn die Sache zu Stande käme. Ich sehne mich nach einer geregelten Thätigkeit, und wie unvergeßlich mir auch die letzten Jahre sein werden, wo ich ausschließlich als Komponist leben konnte, und wie ich auch weiß, daß solche fruchtbare und in dieser Beziehung glückliche Zeit vielleicht nicht sobald wieder kommen wird, so drängt es mich doch auch nach einer aktiven Wirksamkeit, und es würde mein höchstes Bestreben sein, das Institut in dem Glanz

erhalten zu helfen, in dem es seit so langer Zeit dagestanden". Dieser Wunsch verwirklichte sich nun zwar nicht, denn Rietz blieb in Leipzig. Aber das Verlangen Schumann's nach einer ausgedehnteren Wirksamkeit als Dirigent sollte im folgenden Jahre in anderer Weise befriedigt werden.

Hiller gab 1850 seine Stelle in Düsseldorf auf, um einem Rufe als städtischer Kapellmeister nach Köln zu folgen. Er schlug Schumann zu seinem Nachfolger vor und leitete auch die Verhandlungen mit ihm ein. Man machte einige Versuche, ihn in Dresden zu halten und wollte seine Ernennung zum königlich sächsischen Kapellmeister erwirken. Die Versuche blieben erfolglos und Schumann, obschon anfänglich mißtrauisch gegen die Düsseldorfer Musikverhältnisse, über die er von Mendelssohn und Rietz viel ungünstiges gehört hatte, und von seinem Heimatlande schwer sich trennend, nahm im Sommer die Musikdirektorstelle in Düsseldorf an. Er hatte in dieser Stellung einen Gesangverein und ein Orchester zu leiten und im Laufe des Winters eine Anzahl von Koncerten zu dirigiren. Am 2. September 1850 traf er in Düsseldorf ein. Das erste der Winterkoncerte war eine Art Empfangsfeier für ihn und bestand nur aus Schumann'schen Kompositionen (Genoveva-Ouverture, Lieder und 1. Theil von „Paradies und Peri"). Es wurde von Julius Tausch dirigirt. Schumann selbst trat am 24. Oktober zuerst als Dirigent vor das Düsseldorfer Publikum.

Schumann fühlte sich in seinem neuen Wirkungskreise sehr befriedigt. Die Gesangskräfte waren, wie das von allen rheinischen Chören gilt, vortrefflich und Hiller hatte ihre feinere Ausbildung mit besonderem Eifer betrieben. Das Orchester hatten ihm Rietz und Hiller so tüchtig geschult hinterlassen, daß Schumann zum ersten Male in seinem Leben in der für einen jeden Künstler unschätzbaren Lage war, auch alles was er selbst für Orchester schrieb, sich sofort zu Gehör bringen zu können. Die Leitung nahm Schumann nur eben soviel in Anspruch, als er wünschte; es blieb außerdem zu eigenem Schaffen Muße genug. Auch Kammermusik konnte gemacht werden, da in J. von Wasielewski ein guter Soloviolinist zur Stelle war. Die Düsseldorfer waren dem berühmten Künstlerpaare gleich Anfangs mit höchster Verehrung entgegengekommen und zeigten sich fortdauernd auf das aufmerksamste und rücksichtsvollste um beide bemüht. Man konnte sagen, daß Robert und Clara Schumann

dort auf den Händen getragen wurden. Auch bildete sich rasch ein angenehmer Kreis von näheren Bekannten. So wenig verbreitet damals auch Schumann's Musik am Rheine noch war, so schien es doch als habe sein persönliches Erscheinen dem Musikinteresse in Düsseldorf einen bedeutenden Impuls gegeben. Die Theilnahme an den Abonnementskoncerten war im Winter 1850—1851 größer als je; die Koncertdirektion durfte es unternehmen, nach Ablauf der üblichen sechs Koncerte noch eine zweite Folge von drei bis vier Koncerten anzukündigen. Schumann setzte es durch, daß eines der Winterkoncerte ganz nur den Werken lebender Komponisten gewidmet werden sollte, ein damals ganz neues Unternehmen, welches bewies, wie Schumann seinem früher durch die Zeitung bethätigten Streben, jungen begabten Komponisten das Emporkommen zu erleichtern, treu geblieben war. Auch mit Schumann's Direktion war man anfangs ganz zufrieden. Gerieth manche Vorführung auch nicht völlig, so entschädigten dafür andere wieder durch besondere Trefflichkeit, und nach einer Aufführung der A dur-Sinfonie von Beethoven im dritten Koncert schien es sogar, als stecke in Schumann wirklich ein achtbarer Orchesterdirigent. Thatsächlich war dem nicht so. Es fehlte Schumann durchaus an wirklicher Direktionsbegabung; hierin stimmen alle urtheilsfähigen Persönlichkeiten, die ihn dirigiren sahen, oder unter seiner Leitung musicirten, überein. Abgesehen davon, daß ihn längeres Dirigiren leicht ermüdete, besaß er weder Umsicht und schlagfertige Geistesgegenwart, noch Mittheilungsgabe, noch jenen unternehmenden Muth des Vorangehens, ohne welchen eine wirksame Führung unmöglich ist. Es war ihm schon schwer, am Anfang ein bestimmtes Tempo zu fassen, ja er scheute sich zuweilen, überhaupt nur das Zeichen zum Anfange zu geben, sodaß energische Vorgeiger auch wohl anfingen, ohne das Zeichen abzuwarten und ohne sich dadurch Schumann's Unwillen zuzuziehen. Vollends nun theil- und stückweise mit einem Orchester zu studiren unter belehrenden Bemerkungen über die Art der Ausführung, das war dem großen Künstler, der hierin den entschiedensten Gegensatz zu Mendelssohn bildete, ganz und gar nicht gegeben. Er ließ ein Stück durchspielen, und, entsprach die Ausführung seiner Vorstellung nicht, es wiederholen. Ging es auch dann und vielleicht selbst ein drittes Mal nicht besser, so wurde er höchstens erzürnt über das Ungeschick oder den bösen Willen der Musiker; sachliche Bemerkungen machte

er nicht. Wer Schumann's schweigsame, vor jeder Berührung mit der Außenwelt instinktmäßig zurückweichende Natur kannte, durfte allerdings von vornherein befürchten, daß es ihm schwer fallen würde, sich als Dirigent größeren Massen gegenüber zu behaupten. Indessen hing seine mit den Jahren immer stärker hervortretende Unfähigkeit zum Dirigiren, wie der Ausgang zeigte, mit dem kranken Zustande zusammen, der, nachdem er in Dresden allmählich beseitigt erschien, in Düsseldorf sich wieder mehr und mehr bemerkbar machte. Immer tiefer zog sich das Leben seines Geistes von der Oberfläche ins Innere zurück. Seine Schweigsamkeit war jetzt schon etwas allbekanntes, wer ihn zuerst sah, mochte ihn für apathisch halten. In der That war er nichts weniger als das. Einen Besucher konnte er lange Zeit über alles mögliche reden lassen, ohne ein Wort zu sagen; wenn dieser sich dann entfernen wollte, um den Meister nicht länger zu stören, mußte er bemerken, daß er der einseitigen „Unterhaltung" doch mit ganzem Interesse gefolgt war. Saß er, wie er pflegte, gegen Abend mit Bekannten oder Freunden eine Stunde im Wirthshause zusammen, und es wurde etwas gesagt, was ihn bewegte oder erfreute, so traf den Sprecher ein inniger, strahlender aber wortloser Blick. Und der unablässige Schaffensdrang, dem Schumann nachgab, so lange es irgend möglich war, beweist am besten, ein wie reiches Leben im tiefsten Schachte seines Innern fortwährend ab- und zuströmte. Auch war er ein anderer im engsten Kreise seiner Familie. Hier konnte er so heiter und gesprächig werden, daß es den Fremden, der ihn so beobachten konnte, überraschen mußte. Mit seinen Kindern, die er zärtlich liebte, beschäftigte er sich gern. Die drei für seine Töchter Julie, Elise und Marie komponirten Klaviersonaten (Op. 118), das „Album für die Jugend" (Op. 68), der „Kinderball" (Op. 130) u. a. sind rührende Beweisstücke, wie er dieser Neigung auch auf musikalischem Gebiete Ausdruck gab.

Das erste große Werk der Düsseldorfer Periode war die Es dur-Sinfonie (Op. 97), vom Komponisten als die dritte bezeichnet, obwohl es wirklich die vierte der veröffentlichten ist, da die D moll-Sinfonie ihr der Zeit nach vorangeht. Wollte man „Ouverture, Scherzo und Finale" (Op. 52) ebenfalls als Sinfonie rechnen, so wäre die Es dur-Sinfonie gar die fünfte. Es scheint, daß Schumann sich mit der Komposition schon vor der Übersiedlung getragen hat. Gleich als sich ihm die Aussicht eröffnete, Sachsen mit den

Rheinlanden zu vertauschen, dachte er an die großen seit 1818 am Niederrhein bestehenden Musikfeste, und es war ihm ein begeisternder Gedanke, als Komponist sich bald an einem solchen betheiligen zu können. Niedergeschrieben hat er das große fünfsätzige Werk in der Zeit vom 2. November bis zum 9. December 1850. Daß Eindrücke, welche er bei einem Aufenthalt in Köln empfangen, bei der Komposition der Sinfonie wirksam gewesen sind, hat er selbst gesagt. Mit Grund nennt man sie also die rheinische Sinfonie. Sie wurde zuerst aufgeführt am 6. Februar 1851 in Düsseldorf, dann am 25. Februar in Köln, beide Male unter Schumann's eigener Direktion. Die Aufnahme war an beiden Orten eine kühle.

Obgleich Schumann mit der Oper „Genoveva" keine ermuthigenden Erfahrungen gemacht hatte, war er doch nicht abgeschreckt worden, es bald wieder mit einer dramatischen Komposition zu versuchen. Im Oktober 1850 erhielt er von Richard Pohl, der damals Student der Leipziger Universität war, Schiller's „Braut von Messina" als Operntext bearbeitet. Diesen in Musik zu setzen, konnte sich Schumann freilich nicht entschließen. Aber er komponirte im December 1850 und Januar 1851 doch eine Ouverture zur „Braut von Messina" (Op. 100), und bewies dadurch, wie ihn der dramatische Stoff trotzdem angeregt hatte. Sein Sinn ging zunächst mehr nach einem heiteren, selbst komischen Gegenstande. „Hermann und Dorothea" von Goethe erschien ihm als geeigneter Stoff zu einem Singspiel. Er besprach sich über dessen Gestaltung mit mehreren Dichtern, ein Plan wurde entworfen, und die Ouverture komponirte Schumann um Weihnachten 1851 (Op. 136). Weiter aber ist die Arbeit nicht gediehen. Dann warf er seinen Blick auf Auerbach's Dorfgeschichten. Auch diese gewährten keine Ausbeute und so ist es zur Komposition einer zweiten Oper nicht gekommen.

Dagegen vollendete er noch eine Anzahl von Gesangskompositionen für den Koncertsaal, in welchen sein Drang nach dramatischer Musik sich Luft machte. Ein junger Poet aus Chemnitz, Moritz Horn, hatte ihm eine Märchendichtung zugeschickt, für die er sich lebhaft interessirte. Nach manchen Kürzungen und Abänderungen, die Horn auf Schumann's Angaben hin mit dem Gedichte vornahm, wurde „der Rose Pilgerfahrt" (Op. 112) dann wirklich in der Zeit von April—Juli 1851 in Musik gesetzt. Anfänglich hatte das Werk, welches in Bezug auf Form und Inhalt dem „Paradies

und Peri" ähnelt, nur daß alles mehr ins Kleine und Idyllische gezogen ist, einfache Pianofortebegleitung. Im November setzte Schumann nachträglich eine Orchesterbegleitung dazu. Ferner entstand im Juni 1851 die Komposition der Uhland'schen Balladen vom „Königssohn" (Op. 116), in einer halbdramatischen Form, zu welcher Schumann allerdings vom Dichter selbst verführt erscheinen kann. Schumann fand an dieser Art, die Ballade für Soli, Chor und Orchester zu behandeln, besonderes Gefallen. Er hat im Laufe der nächsten beiden Jahre noch drei solcher Werke geschaffen: „Des Sängers Fluch" (Op. 139), Ballade von Uhland; „Vom Pagen und der Königstochter" (Op. 140), Balladen von Geibel; „Das Glück von Edenhall" (Op. 143), Ballade von Uhland. Die letzteren beiden konnten in der von Schumann beabsichtigten Form zu Stande gebracht werden mit mehr oder weniger erheblichen Abänderungen der Originaldichtungen. Dagegen mußte „des Sängers Fluch" ganz umgestaltet werden, eine mißliche und undankbare Arbeit, der sich, Schumann's eigenen Andeutungen folgend, Richard Pohl unterzog.

Dieser junge kunstbegeisterte Mann stand damals mit Schumann in regem brieflichen und auch in persönlichem Verkehr. Sie planten mit einander ein großes Oratorium. Schumann schwankte zwischen einem biblischen und einem geschichtlichen Stoff; er dachte einerseits an Maria, andererseits an Ziska und Luther. Die Wahl fiel endlich auf Luther. Schumann überdachte die Bewältigung des Stoffes gründlich. Es sollte ein Oratorium werden, sowohl für die Kirche als auch den Koncertsaal passend, in der poetischen Form möglichst dramatisch. Musikalisch wollte er es so behandeln, daß der Chor überwog, ähnlich wie in Händel's Oratorium „Israel in Ägypten", das er im Winter 1850—51 aufgeführt hatte. Und ferner sollte es nicht komplicirt und kontrapunktisch gehalten sein, sondern einfach und volksthümlich, so daß es „Bauer und Bürger verstände". Die Größe des Gegenstandes begeisterte ihn, je mehr er sich mit ihm beschäftigte, freilich verschloß er sich auch den Schwierigkeiten nicht. Muth", meinte er, „gehört dazu und auch Demuth". Er konnte indessen über den Umfang des Werkes mit seinem Dichter nicht einig werden, der etwas von einem trilogischen Oratorium plante, während Schumann es auf einen Abend und die Dauer von 2½ Stunden beschränkt wünschte. So gingen die wenigen Jahre hin, in denen es Schumann noch vergönnt war zu schaffen, und das Ora-

torium ist unausgeführt geblieben. Die Unmöglichkeit, seinen Drang nach ernster und religiöser Musik, der mit den Jahren sich immer stärker zeigte, einstweilen an dem Oratorium Luther zu befriedigen, ist wohl zum Theil der Grund gewesen, weshalb Schumann 1852 eine Messe (Op. 147) und ein Requiem (Op. 148) schrieb. Doch war die Anregung dazu auch durch äußere Verhältnisse gegeben. Die Bevölkerung in Düsseldorf ist überwiegend katholisch, die Orgelräume der Hauptkirchen waren aber für Aufstellung größerer Chor- und Orchestermassen ungeeignet, und die regelmäßige Kirchenmusik daher schlecht im Stande. Der Gesangverein, welchen Schumann zu leiten hatte, pflegte gleichsam als Ersatz dafür alljährlich einige Koncerte mit kirchlichen oder doch geistlichen Kompositionen zu veranstalten. Auf diesen Gebrauch scheint Schumann bei seiner Messe und seinem Requiem gerechnet zu haben. Er sollte aber eine Aufführung derselben nicht mehr erleben.

Im Sommer 1851 unternahm Schumann mit seiner Familie eine Reise nach der Schweiz, die er seit seinen Heidelberger Studentenjahren nicht wiedergesehen hatte. Auf der Rückreise begab er sich nach Antwerpen. Dort fand am 17. August ein Wettkampf der belgischen Männergesangvereine statt und Schumann sollte dabei mit als Preisrichter fungiren. Zwei Jahre später, gegen Ende 1853, hat er die Niederlande noch einmal besucht: er machte mit seiner Frau eine Koncertreise durch Holland und fand eine so begeisterte Aufnahme, daß er sagen mußte, seine Musik scheine ihm in Holland beinahe schon fester gewurzelt zu sein als in Deutschland. Im März 1852 kam er mit Frau noch einmal wieder nach Leipzig. Vom 14. bis zum 21. März wurde eine Menge neuer Schumann'scher Musik dort aufgeführt: in einer öffentlichen Matinée am 14. die Manfred-Ouverture und die „Pilgerfahrt der Rose“, in kleinerem Kreise am 15. die D moll-Sonate für Klavier und Violine (Op. 121), im Gewandhaus-Koncert am 18. die Es dur-Sinfonie, in einem Kammermusik-Koncert am 21. das Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell in G moll (Op. 110). Am 6. Nov. 1851 war im Gewandhaus auch die Ouverture zur „Braut von Messina“ aufgeführt worden. Dem Publikum war also in dieser Saison reichliche Gelegenheit gegeben, sich mit den neuesten Erzeugnissen des rastlos producirenden Meisters bekannt zu machen. Indessen obgleich er in Leipzig 14 Jahre gelebt, von jeher die meisten seiner Kompositionen

dort zur ersten Aufführung gebracht hatte und einen Kreis unbedingt ergebener Anhänger in Leipzig besaß, konnte er sich dieses Mal eines großen Erfolges doch nicht rühmen. Das Publikum behandelte ihn mit großer Achtung, wurde aber nicht erwärmt. In dieser Beziehung hatte Schumann manche Erfahrung gemacht. „Ich bin daran gewöhnt“, schrieb er schon am 7. Dec. 1851 an R. Pohl, als es sich um die Aufnahme der Ouverture zur „Braut von Messina“ handelte, „meine Kompositionen, die besseren und tieferen zumal, auf das erste Hören vom größeren Theil des Publikums nicht verstanden zu sehen“. Auch auswärtige Künstler waren zu der „Schumann-Woche“ nach Leipzig gekommen, unter ihnen Liszt und Joachim.

Im August 1852 fand in Düsseldorf ein Männergesangsfest statt, bei welchem sich Schumann als Dirigent betheiligte, allein seiner angegriffenen Gesundheit wegen nur in sehr beschränktem Maße. Mehr trat er Pfingsten 1853 hervor, da am 15., 16. und 17. Mai in Düsseldorf das 31. niederrheinische Musikfest gefeiert wurde. Er dirigirte die Musikstücke des ersten Tages, welche in Händel's „Messias“ und Schumann's eigener mit großem Beifall aufgenommener Sinfonie in Dmoll bestanden. Auch in den Koncerten der beiden folgenden Tage, welche größtentheils Hiller dirigirte, kamen noch zwei größere Schumann'sche Kompositionen zur Aufführung: das Klavierkoncert in Amoll, und, ganz neu komponirt, eine Festouverture mit Gesang (Soli und Chor) über das „Rheinweinlied“ (Op. 123). Im Herbst desselben Jahres sollte er das pfälzische Musikfest in Carlsruhe dirigiren. Es kam aber nicht dazu. In so hellem Glanze Schumann auch als Komponist dastand, und so sehr man ihn als solchen und als Ehrenmann hochachtete, seine ungenügende Dirigentenbegabung hatte doch nicht verborgen bleiben können. Und das Wenige, was er für sein Dirigentenamt nach Düsseldorf mitgebracht hatte, war mit seiner mehr und mehr hinschwindenden Gesundheit verloren gegangen. Man mußte sich nach Ersatz für ihn umsehen. Der Versuch, nach dem ersten Winterkonzerte des Jahres (27. Oktober) ihn zum freiwilligen, einstweilen nur vorläufigen, Rücktritt zu bewegen, soll von Schumann übel aufgenommen worden sein. Thatsache ist, daß von da ab sämmtliche Übungen und Aufführungen nicht Schumann, sondern Julius Tausch leitete, der dann auch Schumann's wirklicher Nachfolger wurde. Unzweifelhaft war das Direktorium des Musikvereins sachlich im

Recht; vielleicht hätte die Form, in der Schumann's Verhältnis zum Verein gelöst wurde, anders gewählt werden können. Der Meister ging nun mit dem Gedanken um, Düsseldorf baldmöglichst zu verlassen, und Wien, an das er sich eine bedeutende Anhänglichkeit bewahrt hatte, zum dauernden Aufenthalt zu nehmen. Das Verhängnis hatte anders über ihn beschlossen.

Die Verstimmungen, welche der Herbst 1853 brachte, wurden indessen, außer durch die holländische Triumphreise, noch durch ein anderes Ereignis gemildert. Es geschah im Oktober, daß mit einem Empfehlungsbriefe von Joachim versehen ein Schumann gänzlich unbekannter junger Musiker aus Hamburg bei ihm eintraf. Johannes Brahms — denn dieser war es — erregte durch sein geniales Spiel und seine eigenartigen Kompositionen sofort Schumann's allerhöchstes Interesse. Und wie er früher, selbst ein Jüngling, ein Vorkämpfer hochstrebender junger Geister gewesen war, so brach auch jetzt noch der gereifte Mann für den Zwanzigjährigen die Bahn. Seit 1844 hatte Schumann's literarische Feder geruht. Jetzt ergriff er sie noch einmal und zum letzten Male wieder, um durch sein gewichtiges Wort Brahms in die große Kunstwelt einzuführen. Ein Artikel „Neue Bahnen" erschien am 28. Oktober in Nr. 18 der Neuen Zeitschrift für Musik von 1853, in welchem Schumann Brahms als denjenigen bezeichnete, der berufen sei, „den höchsten Ausdruck unserer Zeit in idealer Weise auszusprechen". Nicht als Jünger und Anfänger behandelte er ihn, als „starken Streiter" hieß er ihn in den Reihen der Meister willkommen. Wo und wann hat wohl je wieder ein Künstler solche Worte zum Lobe eines anderen gefunden? Er, dessen früheres Leben schon voll war von Beweisen hochherzig gewährter Anerkennung, sollte nicht scheiden, ohne nach langem Schweigen noch einmal das Bild seines edelsten, reinsten, neidlosesten Künstlercharakters den Herzen der Menschen unauslöschlich einzuprägen. Für Brahms bedeutete freilich dieser glänzende Geleitsbrief zugleich eine hohe Schuldforderung. Man maß seine Leistungen stets nur mit dem höchsten Maße; es war auch eine Zeit, wo man glaubte, Schumann habe, wie bei der Dichterin Elisabeth Kulmann, in krankhafter Überreizung eine Begabung in ihn hineingesehen, die er wirklich nicht besessen. Nachdem 28 Jahre seitdem verstrichen sind, wissen wir jetzt, daß Schumann's genialer Tiefblick ihn nicht getäuscht und Brahms die hohen auf ihn gestellten Er-

wartungen wahr gemacht hat. Der Verkehr mit Brahms, dessen er sich auch in jeder anderen Weise auf das liebenswürdigste annahm, war für Schumann eine große Freude. Auch Albert Dietrich (jetzt Hofkapellmeister in Oldenburg) weilte damals in Düsseldorf, und Schumann bewahrheitete im vollsten Maße, was er noch einige Monate zuvor über Theodor Kirchner geschrieben hatte, daß er den Bestrebungen Jüngerer so gern folge. Es existirt im Manuskript eine Sonate für Pianoforte und Violine, welche Schumann in diesen Oktobertagen mit Brahms und Dietrich gemeinsam komponirt hat. Dietrich beginnt mit einem Allegro in Amoll, dann folgt Schumann mit einem Intermezzo in Fdur, darauf Brahms, der sich *Johannes Kreisler* junior unterschreibt, mit einem Allegro in Cmoll, endlich schließt Schumann mit einem Finale in Amoll, das in Adur ausläuft. Auch der Titel ist merkenswerth. Joachim wurde zum Koncert am 27. Oktober in Düsseldorf erwartet. Daher verfaßte Schumann folgenden Titel: „In Erwartung der Ankunft des verehrten und geliebten Freundes Joseph Joachim schrieben diese Sonate Robert Schumann, Albert Dietrich und Johannes Brahms". Allerdings konnte dieser anregende Verkehr nicht lange währen, da im November Schumann sich mit seiner Frau nach Holland begab und erst am 22. December nach Düsseldorf zurückkehrte. Er traf Brahms aber im Januar 1854 noch einmal in Hannover, wohin er kam, um einer Aufführung von „Paradies und Peri" beizuwohnen. Hier befanden sich auch Joachim und Julius Otto Grimm (jetzt Musikdirektor in Münster). Ein Kreis hochbegabter, ergebener junger Künstler umgab den Meister und freute sich seines Besitzes, nicht voraussehend, daß er ihnen nach wenigen Wochen jählings und für immer entrissen sein würde.

Schumann erschien als ein Mann von gesunder Konstitution, seine Figur war mehr als mittelgroß, voll und stattlich. Indessen sein Nervensystem zeigte von jeher eine sehr große Reizbarkeit, und Zustände nervöser Verstimmung, die bis zu bedenklichen Krankheitssymptomen sich steigerten, traten schon in seinem 24. Lebensjahre hervor. Ja eine gewisse krankhafte Überspannung seiner Empfindungen könnte sich wohl früher noch, im Zusammenhang mit seiner leidenschaftlichen Lektüre des Jean Paul eingestellt haben; schreibt er doch schon mit 18 Jahren einmal, daß ihn dieser Dichter oft dem Wahnsinn nahe gebracht habe. Heftige Gemüthserschütterungen,

wie sie etwa eine unerwartete Todesnachricht brachte, oder wie sie sein Kampf um den Besitz der Geliebten häufig zur Folge hatte, konnten ihn in einen Zustand tödtlicher Angst, qualvollster Rath- und Hilflosigkeit setzen. Darauf folgten dann Tage tiefster Schwermuth. Eine Neigung zur Selbstquälerei, eine „Virtuosität im Festhalten unglücklicher Ideen" konnte ihm die schönsten Stunden des Lebens vergällen. Düstere Ahnungen zogen dann manchmal durch seine Seele; „oft ist mir, als lebte ich nicht lange mehr," äußert er in einem Briefe an Zuccalmaglio vom 18. Mai 1837, „und ich möchte noch einiges wirken"; und später einmal an Hiller: „man muß ja schaffen, so lange es Tag ist". Die Kraft der Jugend überwand indessen die trüben Wahnvorstellungen wieder, und nach seiner Verheirathung ließ das ruhige, gleichmäßige Glück, das ihm seine Gattin bereitete, lange Zeit jene finsteren Dämonen nicht an ihn heran kommen. Erst im Jahre 1844 befiel ihn wieder eine bedenkliche nervöse Abspannung, die offenbar eine Folge geistiger Überanstrengung war. Er mußte sich zeitweilig jeder Arbeit, ja jedes Musikhörens enthalten und sich in die Einsamkeit nach Dresden zurückziehen. Nur ganz langsam und nicht ohne Rückfälle trat Besserung ein. Doch fühlte sich Schumann vom Jahre 1849 an wieder ganz gesund, wie aus seinen Briefen und seiner Thätigkeit hervorgeht. Dieser Zustand scheint bis gegen 1852 ziemlich beständig gewesen zu sein. Dann aber meldeten sich die früheren Krankheitserscheinungen — Schumann hatte nach seiner Art wieder ohne Rast und Ruh' gearbeitet — und sie meldeten sich im verstärkten Maße. Er selbst wurde besorgt und suchte nach Heilmitteln. Auch Fernerstehende wurden durch manche Seltsamkeiten seines Benehmens den Zustand nervöser Überreizung gewahr, in dem sich Schumann befand. Allmählich stellten sich Sinnestäuschungen ein, er glaubte unablässig einen bestimmten Ton zu hören, auch volle Harmonien, dann Stimmen, die ihm vorwurfsvolle oder begütigende Worte zuraunten. Einmal in der Nacht glaubte er die Geister Schubert's und Mendelssohn's zu vernehmen, die ihm ein Thema brächten; er erhob sich von seinem Lager und zeichnete es auf. Auch jene „tödtliche Herzensangst" befiel ihn wieder, von der er in früheren Jahren schon zu sagen gewußt hatte, und die ihn dann weder aus noch ein finden ließ. Doch waren alle diese Zustände vorübergehend und Schumann zwischen ihnen ganz klar sehend und seiner selbst

mächtig. Er äußerte den Wunsch, in eine Heilanstalt gebracht zu werden, arbeitete auch ganz in seiner früheren Weise. Über das ihm von Schubert und Mendelssohn gesendete Thema schrieb er Klaviervariationen, sein letztes Werk, das er nicht vollenden sollte. Am 27. Februar 1854 um die Mittagszeit, als er neuerdings von einem jener qualvollen Angstzustände erfaßt war, verließ er unbemerkt das Haus und stürzte sich von der Rheinbrücke hinab, in den Fluthen den Tod suchend. Schiffer, welche die That bemerkt hatten, retteten ihn. Er wurde erkannt und in seine Wohnung getragen. Deutliche Zeichen völligen Irrsinns traten hervor. Nach einigen Tagen stellte sich Beruhigung und größere Klarheit ein, mit ihnen der auch jetzt noch nicht erloschene Arbeitstrieb. Schumann vollendete diejenige Variation über das Geister-Thema, in welcher er vor der Katastrophe die Arbeit abgebrochen hatte. Diese letzten Äußerungen seines müden Genius sind unveröffentlicht geblieben. Aber Johannes Brahms hat das Thema aufgenommen und darüber vierhändige Variationen geschrieben, die zu seinen schönsten und rührendsten Werken gehören (Op. 23). Er hat sie Schumann's Tochter Julie zugeeignet.

Die letzten beiden Jahre seines Lebens hat Robert Schumann in der Privat-Irrenanstalt des Dr. Richarz zu Endenich bei Bonn zugebracht. Seine Gemüthskrankheit äußerte sich in tiefer Melancholie. Zu Zeiten, namentlich im Frühjahr 1855, wo scheinbar eine Besserung eintrat, war er in seiner Erscheinung von früher kaum verschieden. Er war noch immer thätig und schrieb unter anderem eine Klavierbegleitung zu Paganini's Violin-Kapricen. Er korrespondirte auch und empfing Besuche. Allmählich wurden die Flügelschläge seines Geistes matter und matter. In den Armen seiner Gattin ist er am 29. Juli 1856 verschieden. Nur auf 46 Jahre hat er sein Alter gebracht.

Schumann's Musik ist bald nach seinem Tode in Deutschland zu einer Popularität gelangt, die den Vergleich mit dem beliebtesten unserer älteren Meister aushält. Nachdem man sich einmal mit seiner Eigenart befreundet hatte, erkannte man rasch, wie tief aus dem innersten Empfinden des deutschen Volkes diese Weisen geschöpft waren. Begreiflicherweise regte sich nun auch immer stärker das Verlangen, dieser Liebe einen äußeren Ausdruck zu geben. Schumann war in Bonn auf dem Friedhof vor dem Sternenthor

begraben worden. Man beschloß, ihm dort ein Monument zu errichten. Am 17., 18. und 19. August 1873 fand zu Bonn eine Schumannfeier statt, bei welcher nur Kompositionen des geschiedenen Meisters zur Aufführung kamen. Die Leitung übernahmen J. Joachim und J. v. Wasielewski. Unter den Mitwirkenden war Frau Clara Schumann, welche das Klavier-Koncert in Amoll spielte. Die Feier bekam durch ihre Theilnahme und durch die Art wie man sie auszeichnete, etwas überaus ergreifendes. Der Ertrag der Koncerte wurde für ein Schumann-Monument bestimmt und dieses von A. Donndorf in Stuttgart ausgeführt. Auch bei dessen Enthüllung fand wieder ein Koncert statt, das nur Schumann'sche Kompositionen und das Violinkoncert Op. 77 von Brahms brachte. Brahms dirigirte.

II.

Schumann ist als Schriftsteller und Komponist thätig gewesen und in dieser Vielseitigkeit eine neue Erscheinung unter den großen deutschen Tonkünstlern. Zwar hat er in C. M. v. Weber einen Vorgänger gehabt. Auch dieser schriftstellerte mit Begabung und Beruf, und seine gesammelten Schriften sind ein literarisches Denkmal, das weit mehr als nur persönliche Bedeutung besitzt. Indessen die Verhältnisse sowohl wie auch die Unruhe der eigenen Natur ließen Weber eine volle Entfaltung seines schriftstellerischen Talentes nicht erreichen. Hier kam Schumann der Zwang einer zehnjährigen Redaktionsführung zu statten. Er hat 1854 seine „Gesammelten Schriften über Musik und Musiker“ in 4 Bänden bei Georg Wigand in Leipzig erscheinen lassen, von denen 1871 eine zweite Auflage in 2 Bänden veranstaltet worden ist. Doch muß bemerkt werden, daß diese Sammlung keine vollständige ist und die aufgenommenen Abhandlungen auch mancherlei Veränderungen erfahren haben. Eine alles umfassende und originalgetreue Ausgabe der Schriften Schumann's bleibt immer noch zu wünschen.

Man darf sich Schumann's Doppelthätigkeit nicht so vorstellen, als habe er sich als Schriftsteller die Grundsätze klar zu machen versucht, nach welchen er sodann als Komponist verfahren sei. Kaum wird man überhaupt eine kritische und eine produktive Thätigkeit in seinem Wirken einander gegenüberstellen können. Seine

Schriftstellerei wie seine Kompositionsthätigkeit waren beide entschieden produktiver Natur. Genügte er mit letzterer mehr dem rein musikalischen Schaffensdrange, so mit ersterer dem poetischen. Bedeutungsvoll nennt er selbst einmal brieflich seine literarischen Arbeiten „den Text zu seinen musikalischen Kompositionen". Schumann's Aufsätze sind großentheils mehr Nachdichtungen von Tonwerken oder poetische Phantasien über musikalische Gegenstände als eigentliche Kritiken. Die Fälle, in welchen er sich nur negativ verhält, bilden verschwindende Ausnahmen. Ein hohes Ideal schwebt ihm vor. Gestützt auf die Kunst der großen Meister will er im Gegensatz zu der Seichtigkeit seiner Tage eine neue bedeutende Kunstperiode herbeiführen helfen. Er nennt dieselbe mehrfach eine „poetische". Man wird sich hier vor einem Mißverständnisse hüten müssen. Poetische Musik wird wohl der reinen Musik entgegengesetzt um ein Kunstwerk zu bezeichnen, das sich auf eine Verbindung von Poesie und Musik gründet. Eine solche ist beispielsweise im Gesange vorhanden, kann aber auch so gedacht werden, daß das reine Tonstück es auf eine Erzeugung bestimmter Empfindungen und Vorstellungen anlegt, oder daß es unter einer vorher gegebenen Vorstellung und Empfindung wirken soll. Nichts von diesem war es, was Schumann meinte. Ihm steht die Poesie der Prosa gegenüber, wie die Begeisterung der Nüchternheit, der schwärmerische Jüngling dem Philister, der ideal gesinnte Künstler dem gemeinen Handwerker oder dem schönthuerischen Hohlkopf. Eine gehaltvolle, innerlich lebendige Kunst will er wieder herbeiführen, kein leeres Formen- und Phrasenthum mehr dulden. Darnach bestimmt sich der Ton seiner Musikschriftstellerei und auch der Inhalt derselben. Schumann äußert sich über die Recensenten einmal in folgendem originellen Gleichnis: „Die Musik reizt Nachtigallen zum Liebesruf, Möpse zum Kläffen". Nichts kann seine eigene Stellung zur Musikschriftstellerei deutlicher bezeichnen. Nach seiner Meinung soll das Musikstück den wahren Kritiker zum Nachschaffen anregen; er soll den Inhalt desselben in sich aufnehmen und in seiner Weise weitertönen lassen. Schumann der Musikschriftsteller ist in der That eine solche lieberufende Nachtigall. Wenn man auch nicht gewillt sein kann, alle Kritiker, die nicht seine Weise hatten, mit dem oben angeführten Spruche für Möpse zu erklären, so darf man doch sagen, daß die Verschiedenheit zwischen Schumann's Art und der in den damaligen

Musikzeitungen üblichen dem drastischen Gleichnisse ungefähr entspricht. Und es sind eigenthümliche und neue Töne, welche der Brust dieses kritisirenden Poeten entströmen. Man kann eine starke Anlehnung an Jean Paul, namentlich bei den älteren Aufsätzen, zugeben. Die schwärmerische, jugendliche Grundstimmung, die humoristischen Einfälle, die geistreichen, manchmal blendenden Sentenzen hat Schumann mit ihm gemeinsam. Der Stil ist aber ein ganz anderer: er bewegt sich meistens in kurzen, lebhaften Sätzen, geht immer ohne Umschweife auf die Sache los, gefällt sich oft in kecken Abbreviaturen. Es liegt etwas Genialisch-Lässiges in ihm, und doch verräth er überall einen künstlerischen Instinkt. Von Jean Paul's Weichlichkeit und Thränenseligkeit hat Schumann garnichts. Überall weht zugleich mit der Empfindungstiefe und Schwärmerei uns die erquickliche Frische gesundester Jugend entgegen. Es wurde früher schon gesagt, daß Schumann häufig durch fingirte Persönlichkeiten mit bestimmt ausgeprägtem Charakter (Florestan, Eusebius, Raro 2c.) sich vernehmen läßt. Auf diesen Einfall konnte nur ein Poet kommen. Einer ruhigen Kritikübung, die doch vor allem von einem festen, scharf markirten Standpunkte ausgehen muß, ist er nur hinderlich. Aber er bringt vielgestaltiges Leben und manchmal eine wirklich dramatische Bewegung hinein, welche fesselt und nun auch zu eigenem tieferen Nachdenken über den betreffenden Gegenstand anregt. Schumann wählt aber auch noch andere und künstlichere Formen für seine Kritiken. So bespricht er die ersten von Mendelssohn im Oktober 1835 geleiteten Gewandhauskoncerte in der Form von Briefen, welche Eusebius an die in Italien weilende Chiara schreibt. Um die Thatsachen dieser Koncerte winden allerhand geistreiche Betrachtungen und phantastische Erfindungen sich zu einem Rahmen, der das Bild in leuchtendem Glanze hervortreten läßt. Als es einmal einen Haufen Tanzmusik für Klavier zu besprechen giebt, bedient sich Schumann folgender Fiktion. Der Redakteur einer größeren Musikzeitung giebt einen kunsthistorischen Ball; Komponisten sind geladen, Dilettantinnen mit ihren Müttern, Musikverleger, Mitglieder der Diplomatie, einige reiche Jüdinnen, natürlich auch die Davidsbündler. Das Tanzprogramm bilden die zu besprechenden Kompositionen, nach denen die Paare sich den Abend lang herumschwenken. Dabei kommt es zu allerhand humoristischen Begebenheiten, satirischen, launigen und empfindungsvollen

Herzensergüssen, in welche die Kritik über die Kompositionen unvermerkt eingeschmuggelt wird. Ein anderes Mal sind die Davidsbündler unter sich. Sie spielen abwechselnd (natürlich neue zu recensirende Kompositionen); während des Spielens treiben die Anderen genialisches Zeug, welches seinen Gipfelpunkt dadurch erhält, daß einer von ihnen zu den von Zilia gespielten „Deutschen Tänzen" von Franz Schubert mit einer Laterna magica einen Maskenball an die Wand schattet, während Florestan auf dem Tische stehend die Schattenbilder erklärt. Etwas lebendigeres, reizvolleres und poetischeres als dieser Aufsatz (Gesamm. Schriften, II., 9 ff.) ist nie über Musik geschrieben worden; er ist ein kleines Kunstwerk für sich. Einmal giebt Schumann als Recension über ein von Clara Wieck gegebenes Koncert ein wirkliches Gedicht: „Traumbild am 9. September [1838] Abends" (Gesamm. Schriften, II., 233); in ihm vereinigt sich echte, zarte Empfindung mit geschickter Charakterisirung dessen, was dem Auftreten Clara's eigenthümlich war. Eine hervorragende Begabung zeigt Schumann für das Zeichnen von Charakterköpfen. Die Aufsätze, in denen er W. Sterndale Bennett, Niels W. Gade, Adolph Henselt zusammenfassend charakterisirt hat, sind, soviel auch immer hernach über diese Künstler geschrieben worden ist, nicht übertroffen worden. Mit dem Blick des Sehers drang er in die Tiefen ihres Wesens ein und hat dasselbe in so zarter, sinniger Weise in Worte zu fassen gewußt, wie es ihm keiner nachzuthun vermochte. In dem Aufsatze „Der alte Hauptmann" (Gesamm. Schriften, II., 116) erzählt er von einem alten, musikbegeisterten Militär, welcher in dem Kreise der Davidsbündler verkehrt habe, und schildert sein Wesen mit so feiner Beobachtung und tiefem Verständnis, daß der Typus eines guten, liebenswürdigen Dilettanten in diesem Aufsatz einen klassischen Ausdruck erhalten hat. Ein leiser melancholischer Anhauch macht das Bild noch reizvoller.

Der Grundzug von Schumann's Kritik war Wohlwollen. Mit dem Schlechten, das er hätte energisch verwerfen müssen, gab seine vornehme Natur sich am liebsten gar nicht ab. Das Schneidigste und Herbste, was er je geschrieben hat, ist seine berühmte Kritik über Meyerbeer's „Hugenotten" (Gesamm. Schriften, II., 220 ff.). Sie mag in ihrer Heftigkeit etwas übers Ziel hinausschießen, aber vielleicht treten auch nirgendwo die Reinheit und der Adel von

Schumann's künstlerischer Gesinnung leuchtender hervor, als in dieser Kritik und der unmittelbar folgenden über Mendelssohn's „Paulus". Der große Erfolg der „Hugenotten" war es, der Schumann's Widerspruch die verletzende Schärfe gab. Wo es sich um unschädlichere Kompositionen handelt, weiß er die Waffen der Ironie und des Spottes ebenso wirksam wie graziös zu handhaben. Am wohlsten fühlt er sich, wenn er loben und aufmuntern kann. Da dringen ihm die Worte und Wendungen so unmittelbar vom Herzen weg, daß der Eindruck manchmal ein hinreißender und geradezu bezaubernder ist. Als Beispiel möge man nur die Besprechung des siebenten Klavierkoncertes von John Field ansehen (Gesamm. Schriften, I., 268 ff.). Etwas sinnigeres, zarteres ist wohl unter dem Namen Kritik nie geschrieben, als jene Zeilen über die C moll-Sonate von Delphine Hill Handley (Gesamm. Schriften, I., 92 f.). Verständnisvoll den Inhalt des Werkes nachempfindend und das Mädchenhafte selbst in der Form der Besprechung schalkhaft zum Ausdruck bringend hat Schumann hier ein kleines poetisches Meisterstück geschaffen, das einen jeden fesselt, auch wenn man keine Note der besprochenen Komposition kennt. Und immer stehen ihm neue Formen der Darstellung zu Gebote. Hat er bei sonst lobenswerthen Stücken auch etwas zu tadeln, so weiß er es stets in feinster Form zu thun. Seine liebenswürdige Gesinnung, sein Zartgefühl und seine bedeutende schriftstellerische Begabung lassen ihn in solchen Fällen nie um eine geistvolle, humoristische Wendung verlegen sein. Einige Male, wenngleich immerhin selten, ist es Schumann auch begegnet, daß er in seiner Theilnahme für alles, was ihm jung und aufstrebend erschien, zu weit gegangen ist. So hat Hermann Hirschbach die Hoffnungen, welche Schumann auf ihn setzte, nicht erfüllt; auch in der Anerkennung von Berlioz' Kompositionen hat Schumann anfänglich etwas mehr gethan, als er später selbst verantworten zu können glaubte.

In den späteren Jahren tritt an Stelle der poesievoll blühenden Darstellung mehr eine ruhig betrachtende. Der Reichthum an vortrefflichen Kunstanschauungen und Grundsätzen bleibt derselbe, nur sind dieselben nicht mehr so glänzend und scharf gefaßt, wie in der früheren Zeit, wo Schumann an geistreich blitzenden Sentenzen seine ganz besondere Freude hatte (Gesamm. Schriften, I., 27 ff., 208 ff.). Es offenbart sich aber in ihnen ganz überwiegend der praktische

Musiker, und Schumann gesteht selbst, daß er „einen einfachen Fluch eines Musikers oft höher anschlage, als ganze Ästhetiken" (Gesamm. Schriften, II., 246.). Doch kommen auch hier und da tiefsinnige ästhetische Bemerkungen vor, deren Werth es durchaus nicht schmälert, daß man ihnen anmerkt, wie sie mehr durch Intuition als durch systematisches Nachdenken gefunden sind. Daß Schumann mit seinem Aufsatze: „Über einige corrumpirte Stellen in klassischen Werken" (Gesamm. Schriften, IV., 59 ff.) der musikphilologischen Textkritik einen wirksamen Anstoß gegeben hat, ist bekannt. Auch geschichtliche Entwickelungen werden manchmal angedeutet, und gründen sich diese Andeutungen auch nicht auf umfassende historische Kenntnisse, so treffen sie doch in den Hauptsachen instinktiv das Rechte und sind immer durchaus beachtenswerth.

Zusammenfassend muß man über Schumann's Schriftstellerthum sagen, daß es nicht nur für den Augenblick überaus anregend, ja selbst bahnbrechend gewirkt, sondern daß es sich in Leistungen kund gegeben hat, die einen hohen dauernden Werth besitzen. In der Musikliteratur werden Schumann's Schriften stets einen ersten Rang behaupten, ja, in der Literatur der Kunstkritik überhaupt gebührt ihnen ein hervorragender Platz. Es ist weniger die Schärfe des analysirenden Verstandes, wodurch sie sich auszeichnen. Einen musikalischen Lessing könnte man Schumann nicht nennen, überhaupt sind es nicht die Waffen der Wissenschaft, mit welchen er wirkt. Es ist das poetische Talent, welches sich mit dem musikalischen Genie in der Person eines umfassend und fein gebildeten Menschen vereinigt hat. Dieses bedingt die Originalität und den großen selbständigen Werth der Schriften Schumann's.

Mit Schumann's Wirken als Schriftsteller steht noch eine Erscheinung in Verbindung, welche im deutschen Musikleben eben so neu war, wie Schumann in seiner Doppelthätigkeit selber. Diese Erscheinung ist die Bildung von musikalischen Parteien. Kein Zweifel, daß Schumann hierzu den unmittelbaren Anstoß selbst gegeben hat, sowohl durch seine „Davidsbündlerschaft", als durch das Agitatorische, was überhaupt in seinem Wesen lag. Die künstlerischen Grundsätze Schumann's waren dieselben, welche alle unsere großen Meister hatten und befolgten. Das Neue in ihm ist, daß er sich durch Wort und That um Ausbreitung derselben bemüht. So lange er nun die Zeitung leitete, konnte es freilich zur Parteibildung nicht

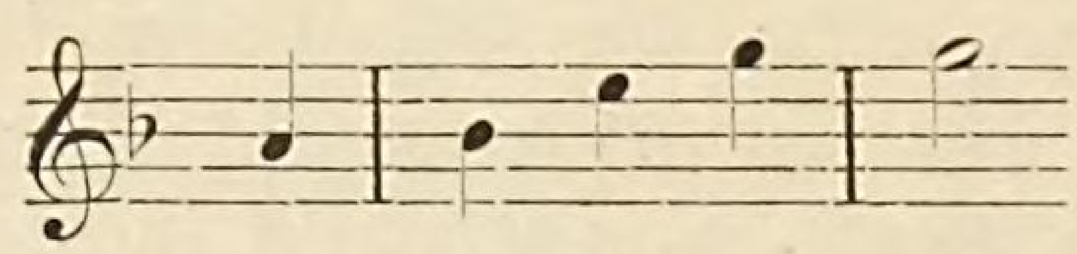
kommen. Der von ihm eingenommene Standpunkt war ein so hoher, daß sich in engeren und weiteren Kreisen alles um ihn scharen mußte, was es ernst mit der Kunst meinte. Aber die Agitationslust war einmal entzündet, und als Schumann von der Zeitung zurückgetreten war, warf sie sich auf andere und weniger allgemeingültige Grundsätze. Daß Schumann der einzige deutsche Komponist jener Zeit war, der Mendelssohn an die Seite gesetzt werden konnte, lag auf der Hand. Man verglich sie mit einander. Man wollte bei Mendelssohn ein Vorwalten der Form vor dem Inhalt entdecken, bei Schumann einen Inhalt, der sich neue Formen suche. So brachte man sie in Gegensatz als Vertreter zweier Kunstprincipe. Es bildeten sich „Schumannianer" und „Mendelssohnianer". In Wirklichkeit bestand von einem solchen principiellen Gegensatze zwischen Mendelssohn und Schumann kaum etwas. Die Verschiedenheit war eine Verschiedenheit der Persönlichkeiten. Und so, mehr auf persönliche Neigung und Abneigung gegründet, bekamen die Parteien etwas vom Wesen der Klique. Die federgewandten Schumannianer, die über ein eigenes Organ verfügten, waren vor den Mendelssohnianern im Vortheil. Den Hauptsitz dieser Parteien bildete einstweilen Leipzig. Hier, wo Mendelssohn zum Entzücken und Heil der musikalischen Welt gewirkt, mußte es geschehen, daß seine Kunst zuerst jenen Angriffen und geringschätzigen Beurtheilungen ausgesetzt wurde, die sich hernach, zur Unehre des deutschen Volkes, in immer weiteren Kreisen fortpflanzten. Es mußte von den blinden Bewunderern desjenigen Künstlers geschehen, der Mendelssohn von jeher in unbegrenzter Verehrung zugethan gewesen war. „O Klique!" ruft Moscheles 1849 in seinem Tagebuche aus. „Als wenn in einer Stadt, wo man den Genius eines Schumann verehrt, Mendelssohn als schulmeisterlich erscheinen, unter ihn gesetzt werden müßte! Das Publikum verliert alle Initiative und steht mit seiner Auffassung und seinen Gefühlen unter einer Leitung, die es ebenso berückt, wie die Wühler das deutsche Volk." Daß Schumann selbst von diesem Treiben auf das peinlichste berührt werden mußte, ist ebenso klar, wie daß es der unbefangenen Aufnahme seiner Kunst nur schaden konnte. Was aber bei Schumann begann, ist hernach mit stärkeren Mitteln bei Wagner fortgesetzt worden.

Als Komponist ist Schumann vom Klavier ausgegangen und bis zum Jahre 1840 hat er fast nur Klavierwerke geschrieben. Er

pflegte eine Zeit lang auch am Klavier zu komponiren und that dies noch im Jahre 1839, hat aber die Angewohnheit später (in den „Musikalischen Haus- und Lebensregeln") als eine verwerfliche bezeichnet. Jedenfalls hatte sie für ihn den Vortheil, daß er von Anfang an klaviermäßig schrieb. Wenn irgend welche Klavierkompositionen, so sind diejenigen Schumann's tief aus dem Wesen des Klaviers herausgeholt. Seine Art, dies Instrument zu behandeln, ist eine ganz neue. Er bringt auf ihm eine Art von orchestraler Polyphonie heraus, und weiß durch Pedalgebrauch, Sprünge, weite Lagen der Harmonien, Verschränkungen der Hände u. a. ihm eine ungeahnte Fülle von Klangwirkungen zu entlocken. Wie tief und gründlich Schumann den Charakter des Klaviers studirt hatte, kann man auch aus dem ausführlichen, sehr lehrreichen Vorwort seiner Bearbeitungen Paganini'scher Capricen (Op. 3) ersehen. Irgend einen Anschluß an die Spielweise älterer Meister zeigt Schumann auch in seinen frühesten Klavierkompositionen nicht, ausgenommen die Variationen Op. 1, welche die Hummel-Moscheles'sche Schule verrathen. Aber man merkt sehr wohl, daß er alles kannte; man würde es merken, wenn man auch nicht aus seinen Schriften wüßte, wie lebhaft er sich gerade für die Literatur der Klavieretuden interessirte. Auf eigentlich bravourmäßiges Spiel sind indessen seine Kompositionen nur selten angelegt; seine Ideen verlangten meistens nicht nach einem äußerlich glänzenden Gewande. Ja zuweilen wundert man sich über die Enthaltsamkeit, mit welcher Schumann von der Verwendung des höchsten und tiefsten Bereichs des Klavieres abzusehen pflegt.

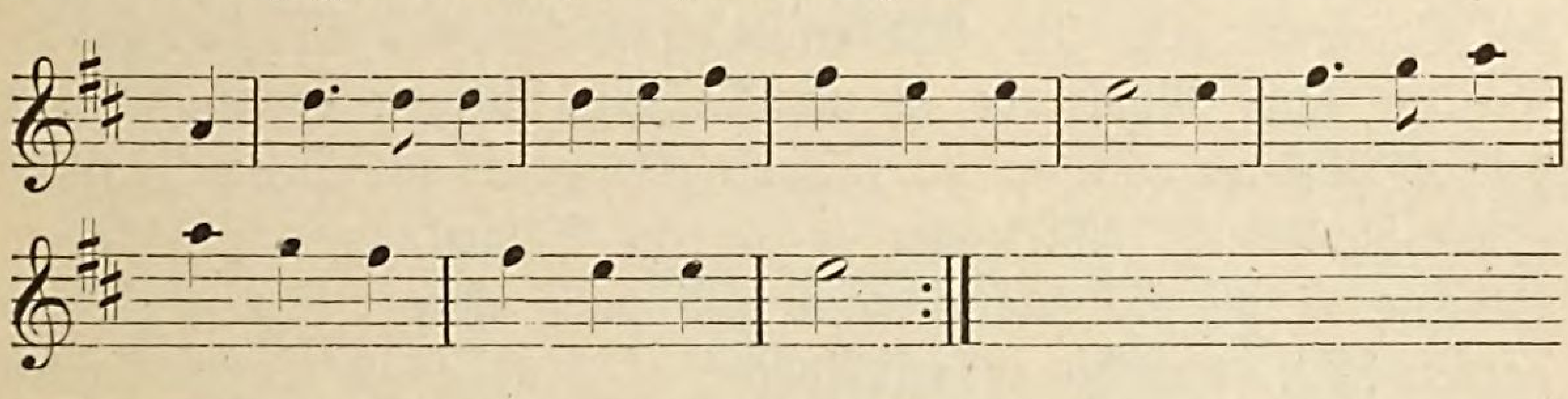
Neu, wie die Klavierbehandlung, ist auch Inhalt und Form der Kompositionen von Anfang an. Es giebt wenige unter den großen deutschen Meistern, die vom ersten Werke an eine so frappirende Originalität zeigen. Anklänge an andere Komponisten finden sich in allen Schumann'schen Werken verschwindend wenige. Am Beginn seiner Komponisten-Laufbahn bediente sich Schumann mit Vorliebe der knappen Tanz- oder Lied-Form, und setzte längere Stücke aus solchen kleinen Formen mosaikartig zusammen, anstatt einen Inhalt in großem Zuge zu entwickeln. Aber die Mannigfaltigkeit, mit welcher er die kleine Form zu behandeln weiß, zeugt von genialer Erfindungskraft. Das Überwiegen der kleinen Formen erklärt sich aus Schumann's früherer Art zu schaffen. So gleich-

mäßig fleißig er in späteren Jahren war, so unstet und unberechenbar war in jungen Jahren seine Art zu arbeiten. Die Kompositionen erscheinen alle wie durch plötzliche Impulse des Genius unmittelbar hervorgetrieben. „Mensch und Musiker", äußerte Schumann später einmal über seine Jugendwerke, „suchten sich immer gleichzeitig bei mir auszusprechen". Das soll nun freilich bei jedem Künstler geschehen; legt er nicht die ganze Persönlichkeit in das Kunstwerk hinein, so entsteht nichts werthvolles. Aber Schumann meint mit jenen Worten, daß er als Jüngling bestrebt gewesen sei, seiner inneren Bewegung über persönliche Erlebnisse in Tonformen Luft zu machen. Dieselben mußten unter solchen Umständen manches zufällige, durch die Kunstgesetze allein nicht erklärliche an sich tragen. Aber sie verdanken dieser Art der Entstehung auch die bezaubernde Frische und Ursprünglichkeit, mit der sie auf den Hörer wirken. Gleich die Variationen Op. 1 sind ein solches Stück. Das Thema wird aus der Tonreihe

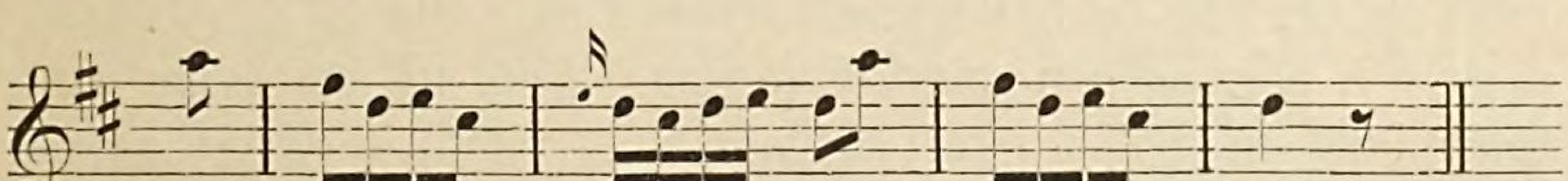


gebildet. Die Namen der Töne zusammengesetzt ergeben das Wort Abegg. „Meta Abegg" hieß eine schöne junge Dame in Mannheim, die Schumann als Student auf einem Balle kennen gelernt hatte. Solchen symbolischen Spielereien begegnet man bei Schumann häufig. Man kann sie im gewissen Sinne auf das Vorbild Seb. Bach's zurückführen, der seinen Namen in eine melodische Tonreihe auflöste; dasselbe that später Schumann mit dem Namen Gade (Album für die Jugend, Op. 68. Nr. 41); in den Schriften (II., 115) stellt er einmal den Mädchennamen „Beda" in Tönen dar, und auch aus seinem Namen suchte er die musikalischen Buchstaben zu einer Tonfolge zusammen. Aber die eigentliche, innere Veranlassung zu solchen Einfällen war doch wohl Jean Paul, der im Auffinden derartiger geheimnisvoller Bezüge stark ist. Als Op. 2 veröffentlichte Schumann eine Reihe kleiner Klavierstücke in Tanzform unter dem Namen „Papillons". Die Stücke waren theils in Heidelberg, theils in dem folgenden ersten Leipziger Jahre entstanden. Ein innerer musikalischer Zusammenhang besteht zwischen ihnen nicht. Schumann fühlte das Bedürfnis, ihnen wenigstens für seine Empfindung einen poetischen Zusammenhang zu geben. Er dachte

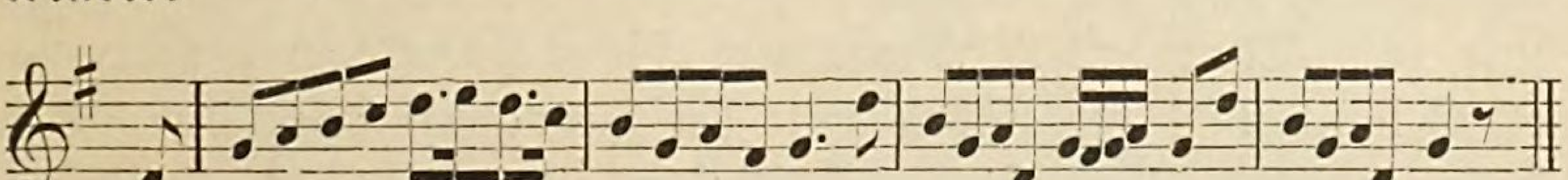
sich daher das vorletzte Kapitel aus Jean Paul's „Flegeljahren" als poetischen Hintergrund*). Hier wird ein Maskenball geschildert, auf dem sich das Liebespaar Wina und Walt befindet. Die einzelnen Musikstücke können also theils die verschiedenen Erscheinungen des bunten Maskengetümmels bezeichnen, theils den innigen Seelenaustausch des liebenden Paares. Das Finale hat Schumann mit ganz bestimmtem Hinblick auf jene Scene Jean Paul's geschrieben. Man erkennt das schon aus der gegen den Schluß hin über den Noten befindlichen Bemerkung: „Das Geräusch der Faschingsnacht verstummt. Die Thurmuhr schlägt sechs." Wirklich hört man in einem sechsmal wiederholten zweigestrichenen a die Glockenschläge. Dann huscht alles auseinander, und das Stück zerrinnt wie eine Vision in die leere Luft. Der humoristischen Einfälle hat es noch mehre. Es beginnt mit einem alten, hausbackenen deutschen Volksliede, dem sogenannten „Großvatertanze":



Daran schließt sich unmittelbar in anderer Taktart das Fragment eines zweiten Volksliedes:



Dasselbe ist ebenfalls alt und wurde in Sachsen schon in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts gesungen. Seb. Bach hat es in seiner „Bauerncantate" völlig und ebenfalls in humoristischer Absicht verwendet:



Davon kann jedoch Schumann, trotz seiner sonst genauen Bekannt-

*) In einem Briefe an seine Freundin Henriette Voigt nennt Schumann das letzte Kapitel. Dies ist ein offenbarer Schreibfehler.

schaft mit Bach, kaum gewußt haben, und so bleibt das Zusammentreffen nur ein interessanter Zufall. Diesen beiden altmodischen Liebesliedern stellt sich nun mit sanftem, graziösem Schwunge die Melodie von Nr. 1 der „Papillons“ entgegen, die hernach sogar mit dem „Großvatertanz“ kontrapunktisch kombinirt ist. Der Name „Papillons“ soll nicht etwa einen leichten, flüchtiggaukelnden Charakter der Tonstücke andeuten. Er bezeichnet vielmehr wohl Bilder musikalischer Stimmungen, die aus gewissen persönlichen Erlebnissen des Komponisten hervorgegangen sind als ihr zum höchsten idealisirter Inhalt, gleichsam wie aus der Puppe der Falter hervorschlüpft. Das Titelbild der Original-Ausgabe deutet ebenfalls auf einen solchen Sinn, und die Erklärung paßt durchaus auf die Art, wie Schumann damals zu schaffen pflegte; eine entscheidende Äußerung hierüber vom Komponisten selbst fehlt uns.

In einer Art von Zusammenhang mit den „Papillons“ steht der „Carnaval“ (Op. 9). Wiederum hat Schumann hier das lustige Treiben einer Maskerade in musikalischen Bildern vorgeführt (ein drittes Mal versuchte er im „Faschingsschwank aus Wien“ Op. 26 etwas ähnliches). Wiederum ist es eine Sammlung von kleineren Stücken, welche Schumann nach und nach ohne weitere Nebengedanken schuf, und die er erst später, als er sie zu einem Ganzen ordnete, mit einem poetischen Generaltitel und poetischen Spezialüberschriften versah. Das musikalische Band, welches die Stücke vereinigt, ist daß sie mit wenigen Ausnahmen alle an die Tonreihe a es c h oder as c h angeknüpft sind. Asch ist der Name eines Städtchens in Böhmen, der Heimat eines Fräulein Ernestine von Fricken, zu welcher Schumann gerade als er den „Carnaval“ komponirte in sehr nahen Beziehungen stand. In der Reihenfolge s (es) c h a sind die Buchstaben auch die einzigen musikalischen in Schumann's eigenem Namen. Hiernach sind die auf S. 13 der Originalausgabe befindlichen „Sphinxes“ zu deuten. Die Stücke sind zum Theil mit Maskennamen (Pierrot, Arlequin, Pantalon et Colombine), zum Theil mit Personennamen bezeichnet. Hier treten nun vor allem die Davidsbündler auf: Florestan, Eusebius, Chiarina, ferner Ernestine von Fricken unter dem Namen Estrella, Chopin, Paganini; auch eine „Coquette“, wer hiermit gemeint ist, weiß man nicht. Dann ziehen Situationen des Maskenballs vorüber: eine Erkennung, ein Liebesgeständnis, eine Promenade,

eine Tanzpause; dazwischen ertönen Walzer, einmal tanzen die Buchstaben a s c h und s c h a spukhaft in der Luft und verschwinden wie wesenlose Phantome. Ein Stück, „Papillons“ genannt, wirbelt vorüber wie eine hastig kommende Erinnerung, und in Florestans Stück ist eine Passage aus Nr. 1 der „Papillons“ (Op. 2) wirklich eingeflochten. Der Schlußsatz heißt: „Marsch der Davidsbündler gegen die Philister“. Als Symbol der Philister erscheint der „Großvatertanz“, von Schumann hier als „Thema aus dem 17. Jahrhundert“ bezeichnet. Daß der „Marsch“ im $^3/_4$ Takt komponirt ist, einem Takt, nach welchem sich gar nicht marschiren läßt, hat vielleicht auch eine humoristisch-symbolische Bedeutung.

Die „Davidsbündlertänze“ (Op. 6), „Fantasiestücke“ (Op. 12), „Kinderscenen“ (Op. 15), „Kreisleriana“ (Op. 16), „Novelletten“ (Op. 21), die „Bunten Blätter“ (Op. 99) und „Albumblätter“ (Op. 124), deren Inhalt durchaus noch aus Schumann's erster Kompositionsperiode stammt, von späteren Werken z. B. die „Waldscenen“ (Op. 82) — sie alle tragen es an der Stirn geschrieben, daß sie ebenso wie „Papillons“ und „Carnaval“ unmittelbar aus persönlichen Erlebnissen Schumann's hervorgegangen sind. Sie sind „Gelegenheitsdichtungen“ im Goethe'schen Sinne, der das höchste Lob eines Kunstwerkes bezeichnet. Von den „Davidsbündlertänzen“, „Kreisleriana“ und „Novelletten“ erzählt Schumann selbst, daß sich in ihnen die wechselnden Seelenstimmungen wiederspiegelten, welche der Kampf um Clara in ihm erzeugt habe. In den „Davidsbündlertänzen“ herrscht die Vorstellung, daß Florestan und Eusebius meist abwechselnd, zuweilen auch vereint sich vernehmen lassen. Der Ausdruck „Tänze“ aber bedeutet nicht, wie man wohl gemeint hat: Tänze, d. h. Zusammenstöße und Auseinandersetzungen, welche die Davidsbündler mit den Philistern hatten; das Wort „Tanz“ bezeichnet ganz einfach nur die Form der Tonstücke, die freilich mit kaum weniger Freiheit gehandhabt wird wie im „Carnaval“ der Marsch. Die „Kreisleriana“ nehmen Bezug auf eine phantastische Dichtung gleichen Namens von E. T. A. Hoffmann, die sich in dessen „Phantasiestücken in Callot's Manier“ (Bamberg, 1814. S. 47 ff.) findet. Hoffmann ist ein Nachfolger Jean Paul's, welcher die „Phantasiestücke“ auch mit einer Vorrede versah. Halb Musiker, halb Dichter mußte er Schumann als eine innerlich verwandte Persönlichkeit erscheinen, und die Figur des excentrischen,

wilden, geistreichen Kapellmeisters Kreisler, die Hoffmann nach seinem eigenen Leben gezeichnet hatte, bot jedenfalls viele Züge, in denen Schumann sich selbst wiedererkennen mochte. Von den Novelletten sagt Schumann, sie seien „größere zusammenhängende abenteuerliche Geschichten". Durch Überschriften sind dieselben nicht angedeutet, wennschon die Vortragsbezeichnungen manches verrathen. Dagegen tragen die übrigen oben noch erwähnten Werke in ihren einzelnen Theilen fast sämmtlich Überschriften, welche in sehr bezeichnender, oft tief poetischer Weise die Phantasie des Spielers oder Hörers in eine bestimmte Richtung lenken. Überhaupt war diese Art des Klavierstücks eine Lieblingsform Schumann's. Er verwahrt sich verschiedenfach energisch gegen die Unterstellung, als vergegenwärtige er sich ein bestimmtes Objekt, etwa ein „bittendes Kind" oder eine „verrufene Stelle im Walde", und suche dieses dann durch seine Töne zu beschreiben. Er erfinde vielmehr die Tonstücke ganz selbständig und gebe ihnen hernach erst durch eine Überschrift eine bestimmte Beziehung. Die Hauptsache sei und bleibe auch immer, daß das Musikstück an sich einen Werth habe und durch sich selbst verständlich sei. Dieser Grundsatz ist unzweifelhaft richtig, und dadurch, daß Schumann ihn für den seinigen erklärte, zeigte er, daß er ein echter Musiker war, der an die selbständige Bedeutung seiner Kunst glaubte. Indessen, wenn ihm die poetischen Überschriften als so ganz unwichtig erschienen wären, so hätte er sie nicht bei der überwiegenden Mehrzahl seiner kleineren Klavierstücke angewendet. Daß er es dennoch that, beweist, daß er mit der Komposition des Stückes nicht alles gesagt fühlte, was in ihm nach Ausdruck verlangte. Erst wenn durch eine Überschrift eine ganz besondere Stimmung oder Empfindung im Hörer oder Spieler geweckt war, versprach sich Schumann von dem betreffenden Stücke die beabsichtigte Wirkung. Streng genommen können sich Poesie und Musik nur im Gesange der menschlichen Stimme vereinigen. Durch das Klavierstück mit poetischer Überschrift hat Schumann eine Ausdrucksweise gefunden, welche zwischen der reinen Instrumentalmusik und der Gesangsmusik gewissermaßen in der Mitte schwebt, dadurch etwas unbestimmtes, ahnungsvolles erhält, das man mit bestem Rechte romantisch nennen kann.

Zu den aus kleinen Formen bestehenden Kompositionen muß man auch Schumann's Variationenwerke rechnen. Schumann

hat die Variationenform zwar frei und phantastisch behandelt, aber mit einer verschwenderischen Fülle von Geist und Tiefsinn. Den „Impromptus über ein Thema von Clara Wieck" (Op. 5) haben offenbar Beethoven's sogenannte Eroica-Variationen (Op. 35) als Vorbild gedient, an welche sie in der allgemeinen Anordnung und Benutzung des Grundbasses erinnern, ohne übrigens in der Ausführung irgend etwas von Originalität vermissen zu lassen. In dem „Andante und Variationen für zwei Pianoforte" (Op. 46), einem der reizendsten und beliebtesten Klavierwerke Schumann's, ist er in der Freiheit der Behandlung freilich so weit gegangen, daß man hier kaum noch von Variationen, sondern mehr nur von Phantasien im Variationencharakter reden kann. Am glänzendsten als Variationenkomponist zeigt sich Schumann in Op. 13, einem mächtigen Werke, mit dem allein er sich einen Platz unter den ersten Klavierkomponisten aller Zeiten sichern würde: so überwältigend tritt darin seine eigene, hier vielfach bis zu den höchsten Anforderungen an bravourmäßiges Spiel gesteigerte Klavierbehandlung hervor, sein überquellender Ideenreichthum und die Kühnheit, mit welcher er die Variationenform sich zu Diensten zwingt. Im Finale werden nur die ersten beiden Takte des Themas in gewissen Partien als Durchführungsmotiv gebraucht. Sonst hat der stolze Bau dieses weitausgeführten Stückes mit einer Variation nichts gemein. Es enthält aber eine feine Beziehung auf den, welchem das ganze Variationenwerk gewidmet war, William Sterndale Bennett. Der Anfang des Hauptgedankens ist ein Fragment aus jener berühmten Romanze in Marschner's „Templer und Jüdin", in welcher Ivanhoe das stolze England auffordert, sich seines edlen Ritters zu freuen. Eine geistreiche Huldigung, die Schumann hier dem befreundeten englischen Komponisten darbringt.

Größere Tonformen zu bauen hat Schumann früh versucht, indessen ist nicht zu leugnen, daß dies anfänglich nicht gelingen wollte. Die Fis moll-Sonate (Op. 11) wuchert über von herrlichen Tongedanken, aber es fehlt ihr, wenigstens in den Allegrosätzen, sehr merklich an Einheitlichkeit. Einen Fortschritt in dieser Beziehung läßt die F moll-Sonate (Op. 14) gewahren, einen noch größeren die Sonate aus G moll (Op. 22), obwohl es selbst in dieser nicht ganz an Unbehilflichkeiten fehlt. Schumann selbst war über die formellen Mängel der Sonaten später ganz im Klaren.

Von seiner rhapsodischen Art zu arbeiten kann man an ihnen das schlagendste Beispiel haben. Von der Gmoll-Sonate entstand der zweite Satz im Juni 1830, der erste und dritte im Juni 1833, der ursprüngliche vierte im Oktober 1835, der endgültige vierte Ende 1838, und 1839 wurde die Sonate herausgegeben. Die Fismoll-Sonate wurde 1833 begonnen und erst 1835 vollendet. Die Fmoll-Sonate, welche Schumann am 5. Juni 1836 abschloß, bestand aus fünf Sätzen: einem Allegro, zwei unmittelbar nach einander folgenden Scherzi, einem Andantino mit Variationen und einem Prestissimo. Die beiden Scherzi nahm Schumann, als er das Werk zuerst, und zwar unter dem Titel Concert sans Orchestre, veröffentlichte, heraus und wollte sie, wie es scheint, für eine zweite Fmoll-Sonate verwenden. Daraus wurde nichts, und in einer zweiten Ausgabe des Werkes hat er dann das zweite der beiden Scherzi demselben wieder eingefügt*). Wenn er so mit den einzelnen Theilen der Sonate umspringen mochte, so konnte ihre innere Zusammengehörigkeit keine sehr enge, und die Einheit des Ganzen keine sehr fest geschlossene gewesen sein. Etwas Zerstückeltes hat auch das Allegro für Pianoforte (Op. 8), während die Toccate (Op. 7), ein Bravourstück von höchster Schwierigkeit und Brillanz in der Form eines Sonatensatzes, kräftiger zusammengehalten ist. Bei der großen Fantasie (Op. 17) wird man schon in Folge des Titels auf eine geschlossene Form keinen Anspruch erheben. Indessen haben unsere klassischen Meister auch ihren Fantasien meistens eine sehr fest umrissene Gestalt gegeben, während sich Schumann, zumal im ersten Satze, doch zu sehr ins Fessel- und Schrankenlose verliert. Um die phantastischen, locker aneinander gefügten Bilder dieses genialischen Werkes zu einer Einheit zu verbinden, hat er wieder zu einem poetischen Mittel gegriffen. Er überschreibt die Fantasie mit einigen Zeilen eines Gedichtes von Fr. Schlegel:

Durch alle Töne tönet
Im bunten Erdentraum
Ein leiser Ton gezogen
Für den der heimlich lauschet**).

*) Das erste erschien als Nr. 12 der nachgelassenen Werke im Jahre 1866 bei Rieter-Biedermann in Leipzig, zugleich mit dem verworfenen Schlußsatz der Gmoll-Sonate (Nr. 13 der nachgelassenen Werke).

**) S. Fr. v. Schlegel's sämmtliche Werke. Zweite Original-Ausgabe. Wien, 1846. Gedichte, 1. Band, S. 148.

Den „bunten Erdentraum“ stellt gewissermaßen der Inhalt dieser Komposition dar. Wenn man „heimlich lausche“, will Schumann sagen, werde man auch den vereinigenden Ton finden, welcher sich durch die hier aufgerollten Phantasiebilder hinziehe. Das Schlegel'sche Motto klingt also fast wie eine Entschuldigung des Komponisten. Die ursprüngliche Absicht, welche ihn bei Hervorbringung dieser Fantasie geleitet hatte, war eine noch andere gewesen. Unter dem 17. December 1835 war von Bonn ein Aufruf zu Beiträgen für ein Beethoven-Denkmal ergangen. Schumann wollte den Ertrag einer Komposition beisteuern. So entstand das jetzt als Fantasie vorliegende Werk, dessen erster Satz die Überschrift „Ruinen“, dessen zweiter und dritter die Titel „Triumphbogen“ und „Sternenkranz“ tragen sollten. Hierdurch scheint in der That sowohl der Charakter der einzelnen Sätze, als das Ganze verständlicher. Um sich völlig in die rechte Stimmung für das Werk zu versetzen, wird man gut thun, Schumann's vier Artikel über das Beethoven-Monument (Ges. Schr. I, 215 ff.) zu lesen.

Wenn nun aber auch mehre der Schumann'schen Klavierkompositionen aus seiner ersten Periode nicht ohne formelle Mängel sind, so überwiegen die Vorzüge doch so sehr, daß man jene über diesen leicht vergißt. In gewisser Hinsicht gewähren die Kompositionen der ersten 10 Jahre von Schumann's Genius das fesselndste Bild. Er hat später sich höhere Ideale gesteckt und erreicht, in großen Formen als vollendeter Meister geschaffen. Aber die Frische und den blühenden Reiz der früheren Klavierwerke hat er nie übertroffen und in späteren Jahren nur selten noch erreicht. Eine schwärmerische Innigkeit, ein phantastisch-traumseliges Wesen vereinigt sich in Schumann's Natur mit einer urwüchsigen, aber nie ins Gewöhnliche fallenden Derbheit. Seine Musik zeigt von Anfang an einen starken volksthümlichen Zug, allerdings auch etwas speziell nationales, und so rasch er in Deutschland zu seiner jetzigen großartigen Popularität gelangt ist, so langsam wird er vielleicht bei anderen Völkern, namentlich Franzosen und Italiänern durchdringen. Schumann ist nach Beethoven der einzige, der einen vollen und reichen Ausdruck für den Humor in der Instrumentalmusik besitzt. Wie in seinen Schriften, so läßt er ihn auch in seinen Kompositionen spielen und gerade in den früheren Klavierkompositionen am liebsten. Zu seinen frischesten und reichsten Werken ge-

hört die „Humoreske“ (Op. 20), das treffendste Bild einer festgehaltenen humoristischen Stimmung, welches sich in Tönen denken läßt. Das durchaus Eigenartige Schumann's spricht sich eben so stark, wie in seinen Harmonien, Rhythmen und Farbenwirkungen, auch in seinen Melodiebildungen aus. Es ist aber für seine früheren Klavierwerke charakteristisch, daß groß und frei gezeichnete Melodien in ihnen wenig vorkommen. Dagegen wuchert überall eine Überfülle von melodischen Fragmenten, Melodiekeimen, möchte man sagen, voll tiefen eigenen Ausdrucks. Es geht ein frühlingsartiges Treiben und Drängen, ein ahnungsvolles Knospen durch diese Musik, was allein schon ihr einen ausgeprägt romantischen Charakter verleiht. Dazu nun die Einmischung poetischer Stimmungen und Empfindungen, welche diesen Charakter noch verstärkt. Schumann war Musiker und Dichter zugleich. Wer seine Musik recht in der Tiefe verstehen will, müßte vielleicht sich zuvor ganz mit dem Geiste derjenigen deutschen Dichter erfüllt haben, die in Schumann's Jugendzeit die herrschenden in Deutschland waren, vor allen also Jean Paul und die gesammte romantische Schule, namentlich auch Eichendorff, Heine, Rückert. Und wie diese Dichter vorzugsweise im kleinen lyrischen Gedichte groß waren, wie sie oft mit wenigen Zeilen eine Empfindungsperspektive von unendlicher Tiefe öffnen, so hat auch Schumann in einer Weise wie keiner vor und nach ihm in kleiner Form, namentlich im kleinen Klavierstück, viel zu sagen und unsagbares ahnen zu lassen gewußt.

Von Schumann's Begeisterung und tiefem Verständnis für Bach ist oben berichtet worden. Er begegnete sich hierin mit Mendelssohn, doch ist sicher, daß er den mystischen Tiefsinn des Altmeisters noch inniger nachzuempfinden wußte, als dieser. Es wäre merkwürdig, wenn er demnach nicht auch gesucht hätte, sich selbst in den von Bach gepflegten Musikformen auszusprechen. Schumann hatte von Natur einen starken Zug zur polyphonen Schreibweise, das merkt man schon an seinen frühesten Klaviersachen. Indessen recht zu Tage tritt er erst nach 1840. Seine sechs Fugen über den Namen „Bach“ (Op. 60), die Vier Fugen (Op. 72), sieben Klavierstücke in Fughettenform (Op. 126), Studien in Kanonform für den Pedalflügel (Op. 56), und was sonst an einzelnen Kanons und Fugen noch in seinen Klavierwerken zerstreut ist, bilden eine eben so neue Gattung in der modernen Klaviermusik, wie seine Klavierkomposi-

tionen im freien Stil. Die Stimmenführung in den Fugen ist keineswegs immer eine regelrechte, selbst vom Standpunkte Bach's aus nicht, der sich doch immerhin mancherlei Freiheiten gestattete. In der Anwendung akkordhafter Begleitung einer Stimme geht Schumann ebenfalls weit über das bisher zulässige hinaus. Aber im Ganzen sind sie dennoch Meisterstücke. Kein anderer Komponist der neueren Zeit hat es vermocht, die moderne Empfindungsweise so völlig mit der strengen älteren Form zu verschmelzen, diese Form so ganz aus dem Geiste unserer Zeit zu erneuern. In diesen Stücken spricht derselbe Schumann zu uns, den wir aus seinen anderen Werken kennen, seine Ideen fügen sich wie von selbst den strengen Anforderungen des polyphonen Satzes, und wiederum locken diese Anforderungen neue und eigenartige Ideen aus seiner Phantasie hervor. Man darf Schumann nicht einen schulmäßigen, wohl aber einen großen Kontrapunktiker nennen. Er gehört zu den wenigen Musikern der letzten hundert Jahre, denen die polyphonen Formen ein völlig natürliches Ausdrucksmittel ihrer Gedanken waren.

Als Liederkomponist steht Schumann neben Schubert und Mendelssohn als der jüngste der drei größesten Meister dieser Gattung. Schubert besitzt die reichste Melodienfülle, Mendelssohn die vollkommenste Rundung der Form, Schumann ist bei weitem der tiefsinnigste und geistreichste. Er hat außerdem vor Schubert den feingebildeten poetischen Geschmack und vor Mendelssohn die Vielseitigkeit der lyrischen Empfindung voraus. Seine Gesangsmelodien sind neu und mannigfaltig. Manche seiner Melodien sind in so freien, weit geschwungenen Linien gezeichnet, wie man es nur irgend bei Schubert findet; so in dem allbekannten Liede „Du meine Seele, du mein Herz" (Op. 25, Nr. 1), auch in dem „Liede der Braut" (Op. 25, Nr. 12), in der „Liebesbotschaft" (Op. 36, Nr. 6), den „Stillen Thränen" (Op. 35, Nr. 10) und anderswo. Häufiger noch schlägt er den echten Ton des deutschen Volksliedes an, und bedient sich in Folge dessen kleinerer Melodieformen. Ihre ganz außerordentliche Beliebtheit verdanken Schumann's Lieder zunächst wohl diesem stark hervortretenden volksthümlichen Zuge. Es braucht nur an das Lied „O Sonnenschein" (Op. 36, Nr. 4) erinnert zu werden, an den Liederkreis von Heine (Op. 24), an die Komposition der Heine'schen Dichtungen „Hör' ich das Liedchen klingen", „Allnächtlich im Traume", „Aus alten Märchen winkt es" (Op. 48,

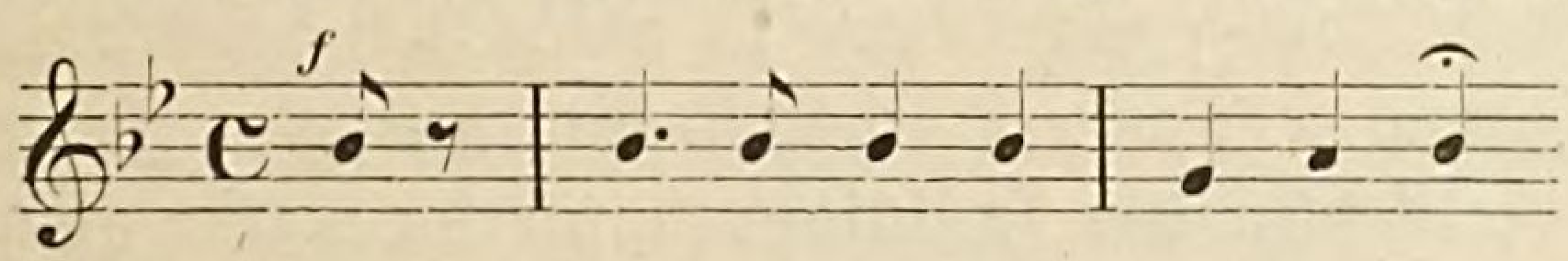
Nr. 10, 14, 15), an die Mehrzahl der Romanzen und Balladen (Op. 45, 49, 53), an das gesundheitstrotzende, jugendlich-schwunghafte Wanderlied „Wohlauf noch getrunken den funkelnden Wein“ (Op. 35, Nr. 3). Daneben finden sich auch Lieder, in denen es zu einer ganz ausgewachsenen Melodie kaum kommt, die, wie vielfach auch die Klavierkompositionen, nur Ansätze und Keime von Melodien zeigen. Diese Art der Behandlung, welche Schumann ganz eigenthümlich ist, hat er angewendet, wenn es sich um die Darstellung verschleierter, traumhaft schwankender Empfindungen handelt. Er ist auf diesem Wege tiefer in das innerste Weben und Leben der Empfindungen eingedrungen, als irgend ein anderer Liederkomponist. Lieder wie „Der Nußbaum“ (Op. 25, Nr. 3), oder „Im Walde“ aus den Eichendorff'schen Gedichten (Op. 39, Nr. 11) sind Meisterstücke dieser Art. Überhaupt geht Schumann mit echtem Dichterverständnis auf die feinsten Züge und verborgensten Beziehungen der zur Komposition gewählten Dichtungen ein, und wählt nach ihnen seine musikalischen Ausdrucksmittel. Schubert und Mendelssohn setzen Dichtungen in Musik, Schumann dichtet sie in Tönen nach. Er ist der erste, der es gewagt hat ein Lied, dessen Text mit einer Frage schließt, auf dem Dominantseptimenakkorde ausklingen zu lassen (Op. 49, Nr. 3). Daß die Gesangsmelodie nicht über dem Dreiklang der Grundtonart endigt und die Begleitung erst einen wirklichen Schluß herbeiführt, kommt bei ihm ziemlich häufig vor, um eine ins Unbestimmte zerrinnende Empfindung auszudrücken. Überhaupt ist die Rolle, welche das Klavier bei Schumann's Liedern spielt, eine sehr bedeutende. Bei Schubert und Mendelssohn kann man immer noch von einer Klavier-„Begleitung“ sprechen, wie reich und selbständig diese zuweilen auch gestaltet sein mag. Bei Schumann ist dies in vielen Fällen nicht mehr angänglich: das Klavier tritt als gleichberechtigte Macht neben den Gesang. Um Schumann's Lieder in wirksamer Weise auszuführen, muß der Spieler die Partie des Sängers, der Sänger die Partie des Spielers innerlichst mit durchleben; unablässig müssen sie sich gegenseitig ergänzen. Es ist folgenreich für Schumann gewesen, daß er von einer zehnjährigen Thätigkeit als Klavierkomponist her zur Liedkomposition kam, und daß er sich eine so ganz neue Art des Klavierstils gebildet hatte. Für eine unzählbare Menge feinster poetischer Nüancen giebt ihm dieser Klavierstil die

Mittel an die Hand. Ihm ist es zu verdanken, daß sich Schumann so durchaus neu in der Behandlung der Spielpartie zeigt. Die Tongestalten, die er in der „Begleitung" vorüberziehen läßt, sind von größter Mannigfaltigkeit und jedesmal dem Charakter des Gedichtes auf das geistreichste entsprechend. Es kann vorkommen, daß die Klavierpartie wie ein ganz selbständiges Tonstück dahinzieht, und die Singstimme mehr nur in Tönen dazu deklamirt (Op. 48, Nr. 9). Im Gegensatz dazu kann auch wohl einmal die Singstimme fast ganz allein erscheinen, und das Klavier sich mit wenigen, leise hingeschatteten Akkorden begnügen, die aber gerade dadurch um so charakteristischer wirken (Op. 48, Nr. 13). Das Tiefste und Geheimste zu künden, was dem Worte, selbst dem gesungenen Worte unerreichbar bleibt, ist in Schumann's Liedern des Klaviers recht eigentliche Aufgabe. Textwiederholungen, mit denen sich andere Komponisten zu helfen suchen, um eine durch das Wort angeregte Empfindung in der Musik vollere Gestalt gewinnen zu lassen, liebt Schumann durchaus nicht. Wiederholt er einmal, so pflegt dies einen besonderen poetischen, nicht einen musikalischen Zweck zu haben. Die Ausführung einer durch den Text nur berührten Empfindung überträgt er dem Klavier, während welcher der Gesang manchmal ganz verstummt. Stark vor allem ist er im Nachspiel; er hat demselben im Ganzen des Liedes eine Bedeutung gegeben, die Niemand vor ihm auch nur ahnte, da er zuerst es wagte, neue, selbständige Tongedanken in das Nachspiel einzuführen. Bald läßt er so die Empfindung des Liedes im Verklingen noch einmal in ganz neuer Beleuchtung erscheinen, bald spinnt er eine Schlußwendung des Textes in Tönen aus, gleichsam eine tiefe Perspektive öffnend, in welcher sich der Blick verliert (das schönste Beispiel Op. 48, Nr. 16). Er dichtet eben in Tönen weiter; kein schlagenderes Beispiel dafür, als der Schluß von „Frauenliebe und -Leben" (Op. 42), wo er durch Wiederholung der Musik des ersten Stückes vor der Phantasie der vereinsamten Wittwe die Erinnerung an das erste Liebesglück emporsteigen läßt. Das in Schumann's Liedern sich offenbarende Empfindungsleben hat, wie das bei aller echten Lyrik der Fall sein muß, etwas durchaus jugendliches. Die Hauptmacht, welche sie bewegt, ist die Liebe. Schumann's Liebesempfindung ist eine überaus zarte, reine, man darf sagen frauenhaft keusche. Die Liederreihe „Frauenliebe und -Leben" öffnet uns einen so tiefen Blick in

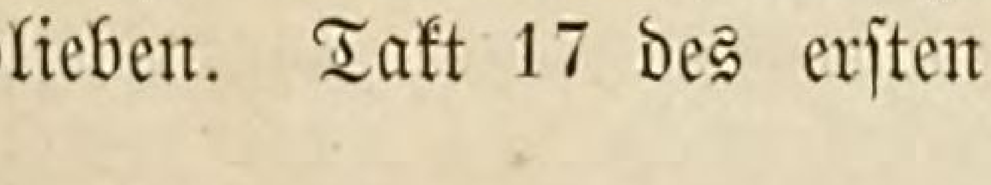
die feinsten, geheimsten Regungen einer reinen Frauenseele, wie man es bei Kompositionen eines Mannes kaum erwarten sollte, und wie es thatsächlich außer Schumann auch kein Tonsetzer vermocht hat. Der Dichter A. von Chamisso, so schönes er bietet, bleibt doch bedeutend hinter Schumann zurück. Freilich konnte in diese Tiefen auch wohl nur ein Musiker dringen. Für die mystische Naturpoesie Eichendorff's hat Schumann Tonweisen und Klangfarben zu finden gewußt, daß man seine Kompositionen Eichendorff'scher Dichtungen schlechthin als klassische bezeichnen darf. Ebenso verwandt ist ihm die quellartige Frische und der ritterliche Sinn dieses Poeten. Manche der frischen und heiteren Lieder Schumann's haben einen Zug von studentenhaftem Frohsinn, doch ohne je von ihrer vornehmen Höhe herabzusteigen. Trivial ist dieser Komponist nie geworden. Für das eigentlich Komische fehlt ihm der Sinn, aber für das Humoristische hat er sein Talent auch im Liede glänzend bewährt. Eine Meisterleistung in dieser Hinsicht ist die Komposition von Heine's Gedicht „Ein Jüngling liebt ein Mädchen" (Op. 48, Nr. 11), über welche man mit Unrecht die Nase gerümpft hat. Überhaupt sind es vorzüglich Heine'sche Gedichte gewesen, an denen Schumann seinen Humor beweisen konnte. „Wir saßen am Fischerhause" (Op. 45, Nr. 3) ist eine solche Leistung, dann namentlich auch „Es leuchtet meine Liebe" (Op. 127, Nr. 3), wo die Anspielung an das Scherzo des A moll-Streichquartetts auffällt. Was Verwunderung erregen könnte, da es zu Schumann's Natur nicht recht zu passen scheint: auch für die bittere Ironie Heine's hat er charakteristische Musik zu finden gewußt (Op. 24, Nr. 6). Er war eben Romantiker durch und durch.

Schumann's Sinfonien darf man, ohne jemandem Unrecht zu thun, als die bedeutendsten bezeichnen, welche nach Beethoven geschrieben sind. Ist Mendelssohn auch hier überlegen, soweit es auf Glätte der Form ankommt, und steht Schubert's C dur-Sinfonie in ihrem Überfluß herrlicher Musikgedanken einzig da, so hat Schumann vor ihnen die kräftige Größe voraus. Er ist der Mann, sie sind die Jünglinge. Er besitzt am meisten von dem, was die Sinfonie als die größte, reifste und bedeutsamste aller Instrumentalformen verlangt. Er steht Beethoven nahe, wie er denn augenscheinlich auch fast diesen nur zum Vorbild genommen hat. Von Haydn's und Mozart's Wesen ist in seinen Sinfonien

garnichts, von Mendelssohn's Art ebensowenig. Eine Annäherung an Schubert zeigt sich wohl in den sogenannten Durchführungstheilen der Allegrosätze. Überwiegend ist aber auch bei den Sinfonien wie bei den Klavierkompositionen, den Liedern und überhaupt allem, was Schumann schuf, der Eindruck einer bewunderungswürdigen Originalität und unerborgten Schöpferkraft. Daß er den entschiedensten Beruf zum Sinfoniekomponisten in sich trug, zeigt sofort die erste Sinfonie (B dur, Op. 38). Wir wissen nicht, daß Schumann, außer der im Anfang der dreißiger Jahre geschriebenen und unveröffentlicht gebliebenen Sinfonie, sich vorher mit Orchesterkomposition abgegeben hätte. Er schreibt auch im Jahre 1839 an Dorn: „Nun habe ich freilich im Orchestersatz noch wenig Übung; doch denke ich noch Herrschaft zu erreichen". Und fast beim ersten Anlauf hat er sie erreicht. An einigen Stellen der B dur-Sinfonie ist wohl die Wirkung der Instrumente nicht richtig berechnet. Einen Hauptirrthum im ersten Satze hat Schumann nach erstmaligem Hören selbst beseitigt. Er betraf die ersten zwei von Hörnern und Trompeten vorzutragenden Einleitungstakte, aus denen sich hernach auch das Thema des Allegro entwickelt. Sie lauteten, in Übereinstimmung mit dem Allegroanfang, ursprünglich so:



was wegen der gestopften Töne g und a eine durchaus nicht beabsichtigte, sehr komische Wirkung machte. Schumann ergötzte sich selbst an diesem Mißgriff. Noch als er im Januar 1854 in Hannover war, erzählte er seinen Freunden davon; da war es sehr erheiternd, wie der sonst so ernste, schweigsame Mann unbekümmert um die anwesenden Fremden (man befand sich in einer öffentlichen Restauration) die ersten fünf Töne des Themas mit starker Stimme heraussang, die beiden folgenden dumpf und gepreßt, und den letzten wieder mit größter Kraft. Eine andere, weniger bedenkliche Hörnerstelle ist stehen geblieben. Takt 17 des ersten Allegros dachte sich Schumann das



kräftiger, als es die Hörner gewöhnlich herausbringen. Er rieth

deshalb Taubert und David, als im Winter 1842/43 Aufführungen in Berlin und Leipzig bevorstanden, diese Stelle von den Posaunen blasen zu lassen. Aber im allgemeinen muß man die sichere Herrschaft über die Mittel bewundern, die sich schon in der ersten Sinfonie zeigt. Schumann's Orchesterklang ist weniger durchsichtig und schmelzend, als derjenige Mendelssohn's oder Gade's; in seinem kompakten Wesen erinnert er eher an Schubert. Aber diese derbere Kraft ist dem Gedankengehalte angemessen, und an blühendem Wohllaut fehlt es doch keineswegs. Ja man trifft in seinen Orchesterwerken eine Anzahl von ganz neuen Klangeffekten, wie sie eben nur das Genie findet. Glaubt man an der Instrumentirung der Esdur- und Dmoll-Sinfonie manches, namentlich die Deckung der Geigen durch die Holzbläser, tadeln zu müssen, so darf dabei nicht vergessen werden, daß Schumann diese Sinfonien der Beschaffenheit seines Düsseldorfer Orchesters angepaßt hat, in welchem die Geigen nur schwach besetzt waren. Welche von Schumann's vier (oder fünf, s. Op. 42) Sinfonien die vorzüglichste sei, ist schwer zu entscheiden. Es hat eine jede ihr eigenthümliche Vorzüge. In Bezug auf die erquickliche Frische und innerlichst glückliche Stimmung steht wohl die Bdur-Sinfonie allen voran. „Frühlings-Sinfonie" wollte Schumann sie anfänglich nennen. Er schrieb sie nämlich, wie er Taubert brieflich mittheilte, im Februar 1841, als das erste Ahnen des Frühlings durch die Natur ging. Daher sollte denn auch der erste Satz die Aufschrift „Frühlings-Erwachen" tragen und der letzte Satz (den er durchaus nicht in sehr lebhaftem Tempo genommen wünschte) die Bezeichnung „Frühlings-Abschied". Manches der Sinfonie erscheint, wenn man diese Absicht kennt, in besonders reizendem Lichte. Wie einen Heroldsruf, der aus der Höhe herabschallt, hatte sich der Komponist den Anfang der Einleitung gedacht. Dann wehen linde Frühlingslüfte und die Kräfte regen sich überall und drängen quellend ans Licht (wir geben nur das vom Tondichter selbst gegebene Programm weiter). Im Allegro lacht der Frühling in seiner ganzen Jugendschönheit*). Der unerhörte, eigentlich unsinfonische Gebrauch des Triangels im ersten

---

*) Schumann wünschte das Più vivace der Einleitung sofort bedeutend lebhafter, als den Anfang, damit die Bewegung ganz unmerklich ins Allegro hinübergehe.

Satze hat in dieser Idee seine Berechtigung. Von bezaubernder Wirkung ist das am Schlusse des ersten Satzes wie aus tiefster Brust herausgesungene Frühlingslied, das als ganz neue Coda eingeführt wird (s. S. 67 der Partitur). Schumann hat aber bei der Herausgabe die beabsichtigten Überschriften unterdrückt, weil er mit Recht meinte, daß durch derartiges die Aufmerksamkeit des Publikums von der Hauptsache nur abgelenkt werde. Daß übrigens von der Frühlingsstimmung dieser Sinfonie ein gutes Theil auch auf Rechnung des tief empfundenen Glückes kommt, welches Schumann aus der Vereinigung mit der schwer errungenen Geliebten erblühte, darf man schon glauben. Es beweist es auch die D moll-Sinfonie (Op. 120), welche ja unmittelbar nach der B dur-Sinfonie ebenfalls noch im Jahre 1841 komponirt ist. Sie hat zum Theil einen ähnlichen Grundton, wie ihre Vorgängerin, nur ist ihr mehr Leidenschaftlichkeit eigen. Die Form ist von wohlgelungener Neuheit. Alle Theile sollen ohne Pausen einander folgen, sodaß die Sinfonie nur aus einem großen Satze zu bestehen scheine. Die Gedanken der Einleitung kehren in anderer Verwendung im langsamen Mittelsatze der Sinfonie wieder; das Hauptthema des ersten Allegros liegt auch dem letzten zu Grunde. Der zweite Theil des ersten Allegros ist von ganz anderer Form, als sie sonst üblich, und vor dem letzten Allegro befindet sich noch eine langsame Einleitung von eigenthümlicher, majestätischer Phantastik. Wie schon oben erwähnt, wollte Schumann das Werk anfänglich nur „Symphonistische Phantasie" nennen. Es scheint, daß ihm auch hier allerhand poetische Bilder vorgeschwebt haben. Ebenfalls abweichend in der Form ist Schumann's drittes sinfonisches Werk des Jahres 1841. Mit demselben Rechte, wie dem zweiten, hätte er auch ihm den Namen „Symphonie" geben können. Es ist jedoch unter dem Namen: „Ouverture, Scherzo und Finale" als Op. 52 ausgegangen. Der erste Satz des durchweg reizenden Werkes bietet das einzige Beispiel eines Anklanges an Cherubini bei Schumann, einen Meister, den er hoch verehrte. Vielleicht ist der schönste Satz desselben das hochpoetische, im Rhythmus einer Gigue gehaltene, Scherzo. Dieses Stück dürfte unter den Scherzi aller Sinfonien einen Typus für sich bilden. Sonst nähern sich die Scherzi Schumann's den Beethoven'schen, dessen Erfindung und Specialität diese Form ist, und in der er außer Schumann keinen Nachfolger erhalten hat. Der

Charakter der Cdur-Sinfonie (Op. 61) ist ein ernster und besonders mannhafter. Tiefsinn, muthige Entschlossenheit und überschwängliche Innigkeit lassen in diesem Werke die Verwandtschaft Schumann's mit Beethoven am greifbarsten hervortreten. Auch ist die Form, was Anzahl und Charakter der Sätze betrifft, ganz die der klassischen Meister, wogegen Schumann in der letzten Sinfonie (Esdur, Op. 97) wieder als Neuerer auftritt. Er stellt fünf selbständige Sätze auf; zwischen dem Andante und dem Finale ertönt ein langsamer Satz im gebundenen Stile und feierlichen Charakters. „Im Charakter der Begleitung einer feierlichen Ceremonie" hatte Schumann ursprünglich darüber geschrieben. Man weiß, daß ihm die Anregung zu diesem Satze durch den Anblick des Kölner Doms und durch die Feierlichkeiten bei der Kardinalserhebung des Erzbischofs von Geissel gekommen ist. In der Sinfonie schimmern überhaupt wohl Bilder des rheinischen Lebens durch: kraftvoll, mannigfaltig und blühend sind auch die übrigen Sätze. Der Preis gebührt dem zweiten, in welchem sich urkräftiges Behagen mit all' der Romantik mischt, welche in der Empfindung eines jeden Deutschen den sagen- und liederreichen Rhein umschwebt. Obwohl 1850 geschrieben, also zu einer Zeit, da Schumann's Phantasie schon ermattete, trägt doch die Esdur-Sinfonie keine Spuren nachlassender Schöpferkraft.

Die poetisirende Koncert-Ouverture, welche Mendelssohn aufbrachte und Bennett und Gade nach ihm kultivirten, ist von Schumann nicht gepflegt. Seine Ouverturen sind wirkliche Eröffnungs-Stücke, sei es zu Opern oder zu Schauspielen oder zu irgend einer Feierlichkeit. Auch hierin stellt er sich an Beethoven's Seite. Allerdings thun Schumann's Ouverturen, ebenso wie die Beethoven'schen, ihre schönste Wirkung dennoch im Konzertsaal, wenn man sie hier hört unter Kenntnis des Dramas oder der Gelegenheit, für welche sie bestimmt waren. Dies gilt selbst für die ausgezeichnete Genoveva-Ouverture, die etwas von Weber'schem Schwung in sich hat, ganz vor allem aber von der erschütternd-leidenschaftlichen Ouverture zu Byron's „Manfred". In keiner der später geschriebenen Ouverturen hat Schumann diese Höhe wieder erreicht, am wenigsten in der Faust-Ouverture, wogegen die zur „Braut von Messina" (Op. 100) ihr nicht allzufern steht. In den letzten Schaffensjahren beschäftigte sich Schumann viel mit dieser Form,

aber die Ermattung seiner Produktionskraft läßt sich wie in der Faust-Ouverture so auch in den betreffenden Kompositionen zu Shakespeare's „Julius Cäsar" (Op. 128) und Goethes „Hermann und Dorothea" (von Schumann als Oper beabsichtigt, Op. 136) nicht ableugnen. Die „Fest-Ouverture über das Rheinweinlied" (Op. 123) ist ein geistreich gemachtes, sehr freundlich wirkendes Gelegenheitsstück.

Im Frühjahr 1838 hatte sich Schumann zum ersten Male, so viel wir wissen, an einem Streichquartett versucht. Der Versuch ist wohl nicht geglückt, da er noch ganz in der Klaviermusik steckte, wenigstens hat die Welt nichts davon zu sehen bekommen. Dafür ist es ihm im Juni und Juli 1842 desto besser von der Hand gegangen. Die drei Streichquartette, welche er jetzt schrieb, sind seine einzigen geblieben (Op. 41). Man kann nicht sagen, daß sie im echtesten Quartettstil gesetzt seien. Da Schumann durchaus kein Saiteninstrument selbst spielte, so war dies auch kaum zu erwarten. Sie haben immer noch manches klaviermäßige an sich. Indessen ist Schumann auf diese Weise auch zu vielen neuen und schönen Wirkungen geführt worden. An einigen Stellen tritt eine Beeinflussung Beethoven's deutlich hervor: im Adagio des A moll-Quartetts und den Adagio-Variationen des F dur-Quartetts. Dagegen zeigt das gavottenartige „Quasi Trio" des Finales des A dur-Quartetts die Verwandtschaft mit Bach's Geiste (man vergleiche die Gavotte der sechsten Suite [E dur] aus den sogenannten „französischen"). Alles das aber erscheint nicht als äußerlich angeeignetes, sondern als innerlich erarbeitetes Eigenthum. Wie indessen auch ein flüchtiger Eindruck manchmal haften und in einer schöpferischen Phantasie sich weiter entwickeln kann, davon ist das Scherzo des A moll-Quartetts ein Beispiel. Gerade in der Zeit der Komposition dieser Streichquartette hatte Schumann Marschner's G moll-Trio (Op. 112) kennen gelernt und in seiner Zeitung besprochen. Das, übrigens vortreffliche, Scherzo desselben hatte sich ihm eingeprägt, und kommt, umgestaltet zwar, aber doch immer noch deutlich erkennbar, in seinem eigenen Scherzo wieder zum Vorschein. Auch trotz dieser Entlehnung sagen wir, daß Schumann's Quartette im hohen Grade originelle, reiche und poesievolle Werke sind. Vieles darin ist von hinreißender Schönheit und von Schumann selbst nirgends übertroffen. Es scheint, als habe er auch hier allerhand geheimnisvolles poetisches Spiel getrieben. Was sollte es sonst

wohl für einen Grund haben, daß er ursprünglich die vier überleitenden Takte aus dem ersten Quartett (Takt 30—34) in genauer Wiederholung als Einleitung zum zweiten Quartett bestimmt hatte? Hernach hat er sie fortgestrichen, wie man im Autograph noch sehen kann. Überhaupt haben die Quartette ihre jetzige Gestalt erst nach mancherlei Umänderungen erhalten. Die langsame Einleitung des Amoll-Quartetts sollte anfänglich mit Dämpfern gespielt werden. Das dritte Quartett begann mit einem, einen Takt hindurch ausgehaltenen Quintsextaccorde über d. Die meiste Mühe hatte Schumann bei der Gestaltung des ersten Allegros des Amoll-Quartetts und der Asdur-Variationen des Fdur-Quartetts. Hier sind ganze Partien umgeschrieben und anders gruppirt. Wenn aber Wasielewski (S. 178, Anmerk., 3. Aufl.) sagt, das „più lento“ über der Coda dieser Variationen sei ein Druckfehler statt „più mosso“, so irrt er. Schumann hat deutlich das erstere geschrieben und damals gewiß auch gewollt. Daß er später seine Ansicht geändert, ist möglich. Er war in Bezug auf Temponahme für die Auffassungen anderer wohl zugänglich.

Unter den Kammermusikwerken mit Klavier steht das Quintett (Op. 44) oben an. Man wird mehr behaupten dürfen. Es ist zweifellos das beste Kammermusikstück, das nach Beethoven geschrieben ist, und wird für immer seinen Platz in den ersten Reihen der Kammermusikwerke einnehmen. Nicht nur wegen seiner funkelnden Originalität, wegen der Kraft der sich in ihm offenbarenden Erfindung, die mit jedem Satze zu wachsen scheint und am Schlusse des Ganzen den Hörer mit dem Eindruck unendlicher Steigerungsfähigkeit entläßt, auch wegen des herrlichen Wohlklanges und des schönen, stilvollen Verhältnisses zwischen dem Klavier und den Streichinstrumenten verdient dieses Quintett hohe Bewunderung. Noch jetzt wissen Künstler, die beim Erscheinen desselben im empfänglichsten Jugendalter standen, von dem unbeschreiblichen Eindruck zu erzählen, den das Werk ihnen machte. Es sei gewesen, als sei ihnen eine neue Welt voll paradiesischer Schönheit aufgegangen. Dem Klavierquartett (Op. 47) fehlt nur jener begeisternde, edel populäre Zug, um dem Quintett ganz ebenbürtig zu sein. Es hat viel von Bach'schem Geiste in sich: in der wundervollen Hauptmelodie des Andante offenbart derselbe sich vielleicht am deutlichsten. Einen hohen Rang nehmen die Trios in Dmoll (Op. 63) und Fdur

(Op. 80) ein, beide, ebenso wie Quintett und Quartett, in einem und demselben Jahre komponirt. Das erste hat vorwiegend einen leidenschaftlichen, theilweise düsteren Charakter, das andere ist heiterer und in den Mittelsätzen voll schwärmerischer Innigkeit. Die Kunst kanonischer Arbeit ist in den Adagios beider Trios mit großer und neuer Wirkung angewendet. Die Behandlung der Saiteninstrumente gegenüber dem Klavier mag hier und da, als zu orchestral gedacht, Bedenken erregen. Indessen darf man nicht vergessen, daß dieselbe sich doch auch dem Klavierstile anzupassen hatte und dieser bei Schumann eben ein ganz anderer ist, als bei den Klassikern und bei Mendelssohn. Jenen Ausdruck vollster Gesundheit, wie Quintett und Quartett, tragen aber die ersten beiden Trios nicht mehr. Namentlich macht sich zuweilen schon jenes hastige und athemlose Wesen bemerkbar, dem Schumann's stets sehr komplicirte Rhythmik in seinen späteren Jahren immer mehr verfällt. Das dritte und letzte Trio (G moll, Op. 110) steht hinter den ersten weit zurück. Es ist noch dasselbe künstlerische Wollen, und in vereinzelten Zügen leuchtet auch hier noch der Genius des edlen Mannes uns hell entgegen. Aber im Ganzen redet aus diesem Trio die Erschöpfung. Dasselbe gilt von der meisten übrigen Kammermusik aus Schumann's letzten Jahren. Unter ihnen sind zwei Sonaten für Klavier und Violine, düstere, leidenschaftliche Kompositionen, die man kaum ohne eine peinliche Empfindung hören kann. Ferner eine Anzahl kürzerer Stücke für verschiedene Instrumente, aus welchen die „Märchenbilder für Pianoforte und Viola" (Op. 113) hervorragen. Niemand, der von Schumann's Lebensschicksal weiß, wird das letzte dieser „Märchenbilder", welches „langsam, mit melancholischem Ausdruck" vorgetragen werden soll, ohne tiefe innere Bewegung an sich vorüberziehen lassen.

Auf dem Gebiete der Koncertkomposition hat Schumann eine unvergängliche Spur seines Wirkens durch das Klavierkoncert in A moll (Op. 54) zurückgelassen. Es ist dieses eines seiner schönsten und reifsten Werke. Es hat neben all' der Schumann eigenen Originalität zugleich diejenigen Eigenschaften, die keinem Koncerte fehlen sollten: äußeren Glanz und eindringliche, kräftig und bestimmt abgerundete Gedanken. Der erste Satz bewegt sich mit Glück in einer freieren Form; Grund derselben war wohl Schumann's an-

fängliche Absicht, ihn unter dem Titel „Phantasie“ als ein selbständiges Ganzes bestehen zu lassen. Erst vier Jahre später hat er die beiden anderen Sätze hinzukomponirt. Auch die „Introduktion und Allegro appassionato“ für Klavier und Orchester (Op. 92) ist eine werthvolle Bereicherung der Koncertliteratur. Es herrscht bei Schumann eine innigere Verknüpfung zwischen Orchester und Klavier, als sie bisher üblich war. Indessen geht diese nicht soweit, daß dadurch der Gegensatz zwischen den beiden mit einander wetteifernden musikalischen Mächten aufgehoben würde. Sinfonien mit Klavier zu schreiben ist Schumann noch immer weit entfernt. Seine übrigen Koncertkompositionen, in die letzten Lebensjahre fallend, behaupten sich nicht auf der Höhe des Klavierkoncerts. Es befindet sich unter ihnen noch ein unveröffentlichtes Violinkoncert, das Schumann vom 21. September bis zum 3. Oktober 1853 komponirt hat und aus folgenden Sätzen besteht: 1. Satz. D moll ¢. „Im kräftigen, nicht zu schnellen Tempo“. 2. Satz. B dur C. „Langsam“. 3. Satz. D dur $\frac{3}{4}$. „Lebhaft, doch nicht zu schnell“. Das Autograph besitzt Joseph Joachim. Eine Joachim gewidmete „Phantasie für Violine und Orchester“ ist als Op. 131 erschienen. Das Violoncell-Koncert (Op. 129) zeichnet sich durch einen schönen langsamen Mittelsatz aus. Noch giebt es ein Koncertstück für vier Hörner und Orchester (Op. 86). Schumann legte selbst auf dieses Stück ein großes Gewicht, schon weil es so „etwas ganz kurioses sei“, wie er an Dr. Härtel schrieb. In der That ist es wohl der einzige Versuch neuester Zeit, die Form des alten Concerto grosso wieder zu beleben, welche Sebastian Bach in seinen sechs sogenannten „brandenburgischen“ Koncerten zur höchsten Vollendung gebracht hat. Da diese Bach'schen Koncerte 1850 zum ersten Male gedruckt worden sind, und Schumann sie handschriftlich schwerlich kennen gelernt hat, so ist es ein merkwürdiger aber bedeutungsvoller Zufall, daß er hier ohne es zu wissen Bach's Bahnen fortsetzte. Das Stück ist namentlich für das erste Horn der hohen Lage wegen schwer. Gut ausgeführt macht es einen aparten, rauschenden, manchmal auch sehr romantischen Eindruck, obgleich sich das Ohr gegen die Klangfarbe der vier Hörner rasch abstumpft.

In seiner Besprechung der „Klänge aus Osten“ von Marschner, eines Werkes, das den 22. Oktober 1840 in Leipzig aufgeführt

wurde, sagt Schumann: „Wir müssen den Anfang loben, zu dem sich der Komponist ermuthigt fühlte, den andere nur weiterzuführen brauchen, um den Koncertsaal mit einer neuen Gattung Musik zu bereichern". Die „Klänge aus Osten" bestehen aus Ouverture, Chören und Sologesängen und behandeln die Abenteuer eines liebenden Paares im Orient. Unter der neuen Musikgattung meint Schumann eine Form, in der es möglich ist, romantische Stoffe, wie sie bisher nur für die Oper benutzt waren, auch für Koncertaufführungen zu behandeln. Der erste, welcher diesen Versuch fortsetzte, sollte er sein, und das Werk, durch welches es geschah, „Paradies und Peri". Den Text bildet die bekannte Dichtung Thomas Moore's, welche Schumann für seinen Zweck theils etwas gekürzt, theils auch durch Einschiebungen erweitert hat. Die Komposition ist Schumann's erste für Gesang mit Orchester und auch eine seiner größesten und bedeutendsten. Man darf die Wahl des Stoffes eine glückliche nennen. Die Idee, daß eines jener Wesen, in welchen sich die Phantasie die Kräfte der Natur verkörpert vorstellt, von der Sehnsucht nach Gewinnung oder Wiedergewinnung eines höheren und glücklicheren Daseins erfaßt wird und nun alles daran setzt, diesen Wunsch zu erfüllen, hat auch in der germanischen Volkssage vielfach Gestalt gewonnen und ist uns eine vertraute und sympathische. Sie liegt dem Märchen von der schönen Melusine, der Sage vom Wasserneck, der Sage vom Hans Heiling zu Grunde. Durch die märchenhaften Zauber des Orients mußte sich Schumann's Phantasie besonders angeregt fühlen, nicht weniger durch Thomas Moore's reizende Dichtung, die eine wechselvolle Reihe poesiedurchtränkter Bilder auf dem Hintergrunde einer höheren sittlichen Idee vorüberführt. Sehr unnöthigerweise hat man sich daran gestoßen, daß Schumann's „Paradies und Peri" sich keiner der bestehenden Gattungen anschloß. Wenn es zum Genuß des Kunstwerks nöthig sein sollte, hierüber zuvor beruhigt zu sein, so liegt es ja auf der Hand, daß „Paradies und Peri" zur Gattung des Oratoriums gehört. Daß das Oratorium sowohl geistlich als weltlich sein könne, hat schon Händel gezeigt und Haydn mit den „Jahreszeiten" bekräftigt. Eine besondere dichterische Form ist für den Text nicht erforderlich. Derselbe kann dramatisirt sein oder durchweg erzählend oder auch eine Mischung von beidem; Händel liefert für jede Form Beispiele. Das Wesentliche beim Oratorium ist, daß es die lyrischen Empfindungen nicht

unmittelbar zum Ausdruck bringt, wie es in der Kantate geschieht, sondern vermittelst einer Begebenheit, an welcher sich die Empfindungen entzünden. In welcher poetischen Form, mit welchen musikalischen Mitteln, unter Anwendung welcher Musikformen dieses erfolgen soll, das wird von dem jedesmaligen Stoffe abhängen. Daß Schumann sehr viel erzählende Poesie beibehalten hat, dafür kann man ihn nur loben; gerade die erzählenden Theile des Gedichtes sind von größtem Reiz und der Musik sehr zugänglich. Dieses Verfahren als eine Nachahmung des Evangelisten in Bach's Passionen hinzustellen, ist überflüssige Mühe und auch falsch. Denn die erzählenden Partien läßt Schumann bald von Solostimmen, bald vom Chor singen. Freilich wird es immer gewisse Bedenken haben, eine fertige in sich abgeschlossene Dichtung als Musiktext zu benutzen. Irgendwo wird es sich immer zeigen, daß sie ohne Rücksicht auf die Komposition entstanden ist. Manches das in dem luftigen Hauch des Wortes leicht vorüberschwebt, wirkt in Musik gesetzt schwerer und aufdringlicher als es sollte. An anderen Stellen wieder fehlt es für die Musik an den Gelegenheiten, sich in den für ihre Wirkung so nothwendigen stärkeren Gegensätzen zu entfalten. Namentlich letzteres ist für Schumann's Komposition nachtheilig geworden. Der dritte Theil seines Werkes, so sehr er sich gerade hier bemüht hat vermittelst Hinzudichtungen eine größere Mannigfaltigkeit zu ermöglichen, leidet an einer gewissen Monotonie. Es ist nicht, weil die einzelnen Musikstücke in sich matter wären, als die der ersten Theile, sondern weil die kräftigen Schatten zwischen ihnen fehlen. Noch etwas anderes ist zu nennen, das einer recht durchschlagenden Wirkung des Werkes auf große Hörermassen im Wege steht. Es ist, möchte man sagen, zu viel Musik darin. So aus übervollem Herzen hat Schumann hier gesungen, daß er auch in das kleinste Zwischenstückchen die ganze Innigkeit hineingelegt hat, deren er fähig war. Die Schönheiten bedrängen einander und stehen sich im Licht. Weniger wäre hier mehr gewesen. Von diesen Dingen nun abgesehen ist „Paradies und Peri" eine der schönsten Tondichtungen, die es giebt. Und wenn Schumann nach Vollendung des Werkes einem Bekannten schrieb, eine leise innere Stimme habe ihm während des Komponirens gesagt: „Das ist nicht ganz vergeblich, was Du hier schreibst", so dürfen wir schon jetzt ihm bestätigen, daß diese Komposition hinreichen würde, ihn un-

sterblich zu machen. Mit den großartig und weit gebauten, volksthümlichen Oratorien Mendelssohn's soll man sie nicht vergleichen. Sie will ja etwas ganz anderes; in die schimmernde, zauberhafte Märchenwelt des Orients will sie uns führen und an dem Leiden und Ringen einer zarten Tochter der Luft uns Theil nehmen lassen. Sie wird immer nur auf kleinere Kreise recht eindringlich wirken. Um so mehr, da der Chor, dieses Hauptorgan zur Darstellung allgemeiner, populärer Empfindungen, nur in bescheidenem Maße sich am Ganzen betheiligt. Alle Chöre aus „Paradies und Peri", mit etwaiger Ausnahme des letzten, sind bedeutend und eigenthümlich, auch nicht unwirksam. Aber es mag gleich hier ausgesprochen werden, daß im Grunde doch die Chorkomposition Schumann's Stärke nicht war. Dies ist ein Punkt, in welchem er weit hinter Mendelssohn zurücksteht. Bei vielen seiner Chorstücke möchte man glauben, daß es ihm an der nöthigen Herrschaft über die für die Chorkomposition erforderliche Technik gefehlt habe, so instrumental gedacht, so unpraktisch und ohne Nothwendigkeit schwierig erscheinen sie. Aber wenn man dann wieder Schumann's Gewandtheit in der Polyphonie überdenkt und auf Stücke stößt von so großartiger Konception und meisterlicher Ausführung, wie der Anfang des Schlußchors der Faustmusik, überzeugt man sich, daß der eigentliche Grund dieses Mangels tiefer liegt. Für einen Chor gehören sich große, einfache Gedanken, breite, ruhige Entwicklung und klar ausgesprochene, allgemein begreifliche Ziele. In einem guten Chorkomponisten muß etwas vom Volksredner stecken. Schumann war hiervon das entschiedenste Gegentheil. Der Chor war ihm meist ein ganz ungeeignetes Organ zum Ausdruck seiner Ideen. Die bloße Technik des Satzes hätte sich sonst ein Mann von seiner Begabung eben so rasch und sicher errungen, wie die Herrschaft über das Orchester. Der Hauptnachdruck liegt demnach in „Paradies und Peri" auch in den Sologesängen und ihrer Begleitung. Man muß dies letztere ausdrücklich hinzufügen. Denn es herrscht hier zwischen Gesang und Orchester ungefähr dasselbe Verhältnis, wie in Schumann's Liedern zwischen Singstimme und Klavier. Eine gute Orchesterausführung von „Paradies und Peri" gehört daher zu den allerschwierigsten Aufgaben, ist aber auch eine unerschöpfliche Quelle feinsten Genusses. Kompositionen, wie diese, stehen — wir bemerkten es schon — auf dem Gebiete der Koncertmusik der deutschen roman-

tischen Oper parallel. „Paradies und Peri“ könnte man mit Weber's „Oberon“ vergleichen, und Mendelssohn's „erste Walpurgisnacht“ mit dem „Freischütz“.

In dem Märchen „Der Rose Pilgerfahrt“ (Op. 112) wollte Schumann ein in bescheideneren Umrissen und blasseren Farben gehaltenes Seitenstück zu „Paradies und Peri“ liefern. Die Idee des Gedichtes ist eine ähnliche, ihre Ausführung durch Moritz Horn aber eine überaus geschmacklose. Man muß annehmen, daß sich Schumann durch den Anklang an „Paradies und Peri“, durch die wohlklingenden Verse und einige recht musikalische Situationen bestechen ließ. Die Musik enthält viel Duftiges, Frisches, auch einen schönen Trauerchor. Andererseits ist auch eine weichliche Empfindsamkeit zu bemerken, die Schumann sonst gänzlich fremd ist und hier wohl auf Rechnung seiner erkrankten Phantasie zu setzen sein dürfte. Um den ganzen Apparat von Solostimmen, Chor und Orchester in Bewegung zu setzen, dazu gab der geringfügige, ganz idyllische Stoff keine genügende Veranlassung. Schumann's erstes Gefühl, das ihn nur Klavierbegleitung zu dem Werkchen setzen hieß, war das richtige. Vor einem kleinen, in Schumann's Musik eingelebten Publikum wird es immer noch am leichtesten bestehen, und freundlich wenn auch nicht tiefer ergreifend wirken. Was Schumann in dieser Gattung von Koncertmusik sonst noch geschrieben hat, besteht in vier Balladen. Es sind „Der Königssohn“ (Op. 116), „Des Sängers Fluch“ (Op. 139), „Das Glück von Edenhall“ (Op. 143) — alle drei nach Dichtungen von Ludwig Uhland — und „Vom Pagen und der Königstochter“ (Op. 140), nach Emanuel Geibel's Dichtung. Thomas Moore's „Paradies und Peri“ war in Folge eines glücklichen Zufalls zur musikalischen Behandlung besonders geeignet gewesen. Auch wird es immer leichter sein, aus einer größeren Dichtung einen brauchbaren Text zurecht zu schneiden und zu stücken, als aus der knapp geformten Ballade. Schumann hat das erfahren müssen. Daß er allbekannte und meisterhafte deutsche Dichtungen überhaupt benutzte, sie zu seinen Zwecken abänderte, verstümmelte, ja gänzlich umgestalten ließ, daraus wollen wir ihm einen principiellen Vorwurf nicht machen. Uhland's und Geibel's Dichtungen bleiben darum doch was sie sind, und dem Künstler muß es gestattet sein, seine Stoffe zu nehmen, wo und wie er sie findet. Man muß es eher tadeln, daß er bei der Um-

änderung nicht gründlich genug vorgegangen ist und zuviel von der ursprünglichen Form der Balladen beibehalten hat. Was schon bei „Paradies und Peri" gesagt wurde, gilt hier in erhöhtem Grade. Man merkt es in störender Weise, daß diese Balladen eigentlich nicht für Musik gedichtet sind. Die Art, wie die ihnen zu Grunde liegenden Begebenheiten aufgerollt werden, auch die ganze äußere Form der Strophen ist durchaus auf den Vortrag eines Einzelnen berechnet. Und zwar nicht eines Sängers, sondern eines Sprechers, oder es müßte, wie namentlich bei dem „Glück von Edenhall", die Form des strophischen Gesanges gewählt werden, was aber wieder die Mannigfaltigkeit des Ausdruckes zu sehr beschränken würde. Es scheint, daß ein verhaltener Drang Schumann's nach dramatischer Gestaltung sich gerade in diesen Balladen einen Ausweg suchte; wissen wir doch, wie er sich in den letzten Jahren seines Schaffens vergeblich um einen neuen Operntext abgemüht hat. Man würde aber vielleicht über alle Unzuträglichkeiten dieser seiner Textunterlagen hinwegsehen, hätte er eine aus frischer, reicher Phantasie kommende Musik über sie hinströmen lassen. Dies ist leider nicht oder doch nur zu einem sehr kleinen Theile der Fall. Gerade in den dramatisch bewegteren Partien zeigt sich eine auffällige Mattigkeit der Musik, eine Lahmheit der rhythmischen Gestaltung und ein Mangel an frischen, gewandt gruppirten Gegensätzen. Daß einzelnes Schöne, ja sehr Schöne sich auch findet, sei ausdrücklich bemerkt, und in diesem Sinne auf den ganzen dritten Theil und den Anfang und Schluß des zweiten Theiles der Ballade „Vom Pagen und der Königstochter" hingewiesen. Als Ganze aber werden diese Werke schwerlich Bestand haben.

Dagegen finden sich noch einige rein lyrische Werke für Gesang und Orchester von eigenthümlicher und durchgängiger Schönheit. Unter diesen sind das „Requiem für Mignon" aus Goethe's „Wilhelm Meister's Lehrjahre" (Op. 98b) und das „Nachtlied" von Hebbel (Op. 108) namhaft zu machen. Bei ersterem hatte Schumann einen eigens für Musik gedichteten längeren Text, der in zwangloser, bequemer Form die köstlichsten Gedanken und Worte bot. Kaum einer war wohl zur Komposition so geeignet, als Schumann mit seiner vornehmen Empfindungsart und seinem feinen poetischen Sinn. So ist ihm ein schönes kleines Werk gelungen. Man darf es nur nicht in den großen Koncertsaal zerren, für den seine zier-

lichen Verhältnisse und zarten Farben nicht gemacht sind. Das „Nachtlied" ist nur ein großer Chorsatz. Für die eigenthümlich phantastische Stimmung des Gedichts eignete sich ein besonderer Stil, indem der Chor manchmal mehr nur farbegebend auftritt, dann wieder sich mit dem Orchester zu einer Polyphonie verschmilzt, in der alles menschlich Individuelle aufgelöst erscheint und nur die allgemeinen Kräfte der Welt und alles Lebens walten.

Beethoven soll bekanntlich die Idee gehabt haben, Goethe's „Faust" zu komponiren. Wie er sich die Ausführung dieses Planes gedacht hat, wissen wir nicht. Natürlich konnte er nur den ersten Theil meinen, da der zweite erst 1833 erschien. Was Beethoven nur plante, hat Schumann gethan. Freilich nicht in dem Sinne, den man mit dem Ausdrucke „Komposition des Faust" nothwendig verbinden müßte, aber vielleicht doch in der besten, wirksamsten und fruchtbringendsten Weise, die sich in diesem Falle denken ließ. Für die Bühne, etwa als musikalische Ergänzung des Goethe'schen Dramas, ist Schumann's Faustmusik nicht gedacht. Sie soll ein Koncertstück sein, oder richtiger eine Reihe von mehreren Koncertstücken, denn eine zusammenhängende Aufführung aller drei Theile hat Schumann nicht für nöthig erachtet, noch gewünscht. Er hat sich aus beiden Theilen der Goethe'schen Dichtung eine Anzahl von Scenen herausgesucht, und diese mit Musik versehen. Er bietet also kein in sich geschlossenes Kunstwerk, sondern setzt die genaue Kenntnis des Goethe'schen Faust als für das Verständnis unerläßlich voraus. Aus dem ersten Theil hat er komponirt: 1) Ein Stück aus der ersten Gartenscene zwischen Gretchen und Faust; 2) Gretchen vor dem Andachtsbild der Mater dolorosa; 3) Scene im Dom. Diese drei Stücke bilden den ersten Theil seiner Faustmusik. Aus dem zweiten Theil hat er komponirt: 1) Die erste Scene des ersten Aktes (Geistergesänge in der Morgendämmerung, Sonnenaufgang und Faust's Monolog); 2) Aus dem fünften Akt: Scene der vier grauen Weiber; 3) Aus dem fünften Akt: Faust's Tod (bis zu den Worten: „Der Zeiger fällt. Er fällt, es ist vollbracht."). Diese Stücke bilden den zweiten Theil der Faustmusik. Der dritte Theil besteht aus der in sieben Abschnitte getheilten Komposition der letzten Scene des fünften Aktes: Faust's Verklärung. Das Wagnis, ein musikalisches Kunstwerk zu schaffen, das in sich gar keinen Mittelpunkt und Zusammenhang hat, sondern denselben durchaus nur von

einem anderen Kunstwerke entlehnt, konnte wohl nur bei einer Dichtung, wie der „Faust" glücken. Und vielleicht einstweilen auch nur im Bereiche des deutschen Volkes, das mit dem „Faust" nahezu schon ebenso unzertrennbar zusammengewachsen ist, wie mit Luther's Bibel. Aber es ist wirklich geglückt, und Schumann hat für immer seinen Namen mit dem des Dichters des „Faust" verschlungen. Vorzugsweise gilt dies vom dritten Theil, der, da er nur eine große Scene enthält, auch als musikalische Kunstform am bedeutendsten ist. Goethe selbst hat die Mitwirkung der Musik für diese Scene gefordert. Der mystische Inhalt derselben einerseits, die überaus herrliche sprachliche Ausführung andererseits konnte gar keinen geeigneteren Komponisten finden, als Schumann; er scheint wie prädestinirt für diese Scene gewesen zu sein. Er hat sich denn auch mit einer so bis in die tiefsten Tiefen dringenden Nachempfindung in die Dichtung versenkt, daß von Anfang an der Eindruck herrschte, Schumann's Komposition wirke wie ein Kommentar der Dichtung. Schumann ganz vor allem ist es auch zuzuschreiben, daß selbst weitere Kreise mit dem zweiten Theil des „Faust" allmählich vertrauter werden. In Bezug auf allgemeine künstlerische Bedeutung und Tragweite reicht keine andere Chorkomposition Schumann's an diese heran. An Frische, Eigenthümlichkeit und anhaltender Kraft der Erfindung steht sie dem „Paradies und Peri" durchaus nicht nach. Bis vielleicht auf die letzte Hälfte des Schlußchores ist sie eine Kette von musikalischen Juwelen, ein ganz einzigartiges Stück der Koncertliteratur, welches in erster Linie zu den Kunstwerken gehört, auf welche die deutsche Nation stolz sein kann. Der zweite Theil der Faustmusik, aus drei anderen Scenen des zweiten Theiles der Dichtung bestehend, ist ebenfalls von bedeutendem Werthe. Indessen macht es sich hier manchmal fühlbar, daß Schumann Worte komponirt hat, die nach Goethe's Absicht nicht gesungen werden sollten. Dies gilt noch mehr von den Scenen aus dem ersten Theil, und sie sind auch musikalisch merklich viel matter. Am wenigsten sagt die Ouverture; der Werth der Faustmusik nimmt also stufenweise ab, je mehr man vom Ende zum Anfang vorrückt. Diese Beschaffenheit entspricht der Art, wie ihre Vollendung allmählich erfolgte: aus Schumann's frischester, glücklichster Meisterzeit heraus bis dicht an den Zeitpunkt heran, wo der Irrsinn seinen edlen Geist umnachtete.

Theatralisch-dramatische Werke Schumann's giebt es nur zwei: die Oper „Genoveva“ und die Musik zu Byron's „Manfred“. Der Operndichtung wird mit Recht vorgeworfen, daß sie die eigentliche Genovevasage kaum behandle, da fast alles, was diese charakteristisch und rührend macht, bei Seite gelassen ist. Schumann hielt dies für einen Vorzug seines Textes. Man kann das insofern allenfalls begreifen, als er gemeint haben wird, der Hauptnachdruck bei einer Oper müsse auf der Darstellung der Seelenzustände beruhen, und diese könne am reichsten ausgeführt werden, je einfacher und allgemeiner die äußeren Umstände einer Opernhandlung wären. Auch hat er vielleicht gefühlt, daß ein großer Theil der Genoveva-Sage mehr episch als dramatisch ist. Nur darin täuschte er sich, daß er meinte, die Fabel würde nach der von ihm vorgenommenen Reduktion für ein Theater-Publikum noch interessant genug bleiben. Er hat, wie erzählt worden ist, sich den Text selbst zurecht gemacht. Als Vorlagen benutzte er vor allem Hebbel's „Genoveva“, ein Trauerspiel, das ihn begreiflicherweise sehr gepackt hatte. Dann auch Tieck's „Genoveva“. Daneben diente ihm aber auch als Vorbild Weber's „Euryanthe“. Diese drei gänzlich unter einander verschiedenen Dichtungen hatten denn eine Verwirrung der Motive und Unsicherheit der Charakterzeichnung zur Folge, die den unbehaglichen Eindruck des Textbuches noch vermehrt. Namentlich ist der Charakter des Golo ganz undeutlich geworden, auf den doch fast das Meiste ankommt. Auch die Ausführung im Einzelnen mußte bei einer derartigen Kompilation leiden. Sehr vieles ist wörtlich aus Hebbel und Tieck entlehnt, und die ganz verschiedenen Stilarten beider laufen unvermittelt neben einander her. Doch überwiegt Hebbel. Tieck'sches findet sich besonders im Finale des ersten Aktes und im Duett Nr. 9 des zweiten Aktes, z. B. die Strophe „Du liebst mich, holde Braut, da ist der Tag begonnen“. Auch daß Genoveva dem Golo seine Bastardschaft vorwirft, ist Tieck entnommen, der den Vorwurf einmal durch Wolf, dann auch durch Genoveva selbst aussprechen läßt, aber ohne ihn zu einem durchschlagenden dramatischen Motive machen zu wollen. Nebenbei werden noch mehre Volkslieder eingemischt. Nicht ohne Verwunderung bemerkt man diese Stilvermengung bei einem so fein gebildeten Geschmacke, wie ihn Schumann sonst besaß. Der Hauptmangel aber dieser Oper liegt in der Musik selbst. Läßt sich „Paradies und Peri“ etwa mit

Weber's „Oberon" in Parallele stellen, also die Komposition fürs Koncert mit einer fürs Theater, so könnte man Schumann's Oper mit einer Weber'schen Koncertcantate, etwa „Kampf und Sieg" vergleichen. Wie Weber sich überall als Dramatiker zeigte, auch wo er es nicht sein sollte, so Schumann als Lyriker. In der Oper „Genoveva" singen die Personen ziemlich auf einerlei Art; Schumann macht zu den Textworten absolute Musik, nicht solche, die sich nach dem Grundcharakter der jedesmaligen Persönlichkeit richtete. Er schafft auch seine Musik im Ganzen und Einzelnen nicht genügend aus der Situation heraus. Es fehlt ihm endlich an Sinn für jene Lebhaftigkeit der Kontraste, die im Koncertsaal aufdringlich erscheint, aber auf der Bühne nicht entbehrt werden kann. „Genoveva" ist ohne eigentliches Recitativ. Aber es wird auch nicht gesprochen, sondern selbst der affektlose Dialog taktmäßig und meist mit voller Orchesterbegleitung gesungen. Schumann hielt das Recitativ für eine Kunstform, die sich überlebt habe, und hat sie auch in seinen anderen Gesangswerken fast nie angewendet. Darüber mag man streiten. Unbestreitbar ist für eine Oper die Nothwendigkeit einer affektlosen, gleichsam neutralen Ausdrucksform, welche die Handlung fortleitet und den Hauptpartien, in welchen die hochgesteigerten Empfindungen hervortreten, zur Folie dient. Daß es an einer solchen Folie in der „Genoveva" fehlt, schwächt die Wirkung der Hauptmomente und somit des Ganzen. Wie Schumann bei der Textgestaltung sich die „Euryanthe" zum Muster nahm, so hat er auch als Musiker in Weber's Sinne weiter schaffen, nicht eine Oper im alten landläufigen Sinne, sondern ein Musikdrama, und zwar ein echt nationales, schaffen wollen. Er war in der Zeit der Komposition der „Genoveva" so schroff abweisend gegen italiänische Musik, wie man es an ihm eigentlich nicht erwarten sollte, aber ganz so, wie es Weber seiner Zeit auch war. „Lassen sie mich in Ruhe mit der Kanarienvogel-Musik und den Haarbeutel-Melodien" sagte er einmal ganz böse zu Weber's Sohn, als dieser ihm von Cimarosa's „Heimlicher Ehe" sprach. Ist es ihm nun auch nicht gelungen, eine deutsche Meisteroper zu schaffen, so wird man doch mit Freuden und dankbar das viele Schöne anerkennen, welches die Musik bietet, die edle Empfindung, welche das Ganze durchzieht, den unablässig nur auf das Echte und Wahre gerichteten Kunstsinn. Nach den in den letzten zehn Jahren in Deutschland gemachten Erfahrungen

scheint es sogar, als würde „Genoveva“ auf den Bühnen sich doch noch einen zwar bescheidenen, aber doch gesicherten Platz erringen. Und sie verdient ihn wohl. Das schönste Stück des Werkes ist aber jedenfalls die Ouverture, ein Meisterstück ihrer Art, das den klassischen Vorbildern ebenbürtig ist.

Die Musik zu Byron's „Manfred“ (Op. 115) besteht aus Ouverture, einer Zwischenaktsmusik, Melodramen und einigen Solo- und Chorgesängen. Byron hat für seine Dichtung die Mitwirkung der Musik ausdrücklich gefordert, doch in geringerem Umfange als Schumann sie gewährt hat. Alle Instrumentalmusikstücke mit Ausnahme der Weisen der Hirtenschalmei im ersten Akte hat Schumann aus eigener Bewegung hinzugefügt; ferner das bei Manfred's Tode aus der Klosterkirche erklingende Requiem. Dagegen hat er merkwürdiger Weise in Akt II, Scene III die Gesänge: »The captive usurper« 2c. unkomponirt gelassen. Im ganzen besteht seine Arbeit aus 16 Nummern einschließlich der Ouverture; letztere wurde aber zuerst komponirt und vielleicht zunächst noch ohne die Absicht, auch zum Drama selbst Musik zu schreiben. Schumann hat auch durch seine Manfred-Musik nicht bewiesen, daß er eine besondere Begabung für das Dramatische besessen habe. Man hat in neuester Zeit Byron's Stück mit Schumann's Kompositionen häufiger auf der Bühne aufgeführt; es war also Gelegenheit, ihre Wirksamkeit zu prüfen. Die Musik dient kaum irgendwo zur Verstärkung der dramatischen Wirkungen, was doch allein ihre Aufgabe sein kann, wenn sie zum Schauspiel herangezogen wird. Vielmehr erscheint sie durchweg nur als ein Ausfluß der Anregungen, welche Schumann durch Byron's Poesie erhielt. Es ist mit dieser Manfredmusik ein eigenes Ding. Auf der Bühne verliert sie von ihrer Eindringlichkeit, ebenso wie nach meinem Gefühl auch die Dichtung die Hälfte ihres phantastisch unheimlichen Zaubers einbüßt, wenn sie sich mit dem handgreiflichen Apparat einer scenischen Darstellung umkleiden muß. Schon die Ouverture ist ein viel zu ernstes und viel zu koncertmäßig ausgeführtes Musikstück, als daß ein Theaterpublikum durch sie zu fassen wäre. Dasselbe gilt viel mehr noch von all den fein gearbeiteten und subtil empfundenen Musikstücken welche nachfolgen, das Schlußrequiem keineswegs ausgeschlossen. Aber auch im Koncertsaal thut die Musik keine rechte Wirkung. Schon deshalb nicht, weil der Hörer hier nicht unter dem Eindrucke der ganzen Handlung

steht, welcher doch überall zum vollen Verständnis vorausgesetzt wird. Sodann nicht, weil bei den Melodramen im Koncertsaal sich das gesprochene Wort und die zugleich gespielte Musik noch mehr gegenseitig stören, als bei einer Bühnenvorstellung. Daraus möchte nun vielleicht jemand schließen, die Manfredmusik sei ein verfehltes Werk. Aber — merkwürdig genug — sie ist dieses durchaus nicht, sondern eine stilvolle Schöpfung, die zu Schumann's vollendetsten Leistungen gehört. Freilich schwebt sie gleichsam heimatlos, der Bühne nicht mehr als dem Koncertsaal zugehörig, und so parador es klingen mag: den tiefsten Eindruck von ihr hat der stille Partiturleser, der die Handlung, die gesprochenen Worte sich innerlich vergegenwärtigt und in dieser Disposition die Musikstücke an seinem inneren Ohre vorüberziehen läßt. Vielleicht das Ergreifendste, was die Manfredmusik enthält: die Melodramen, und unter ihnen die bis in die tiefste Seele dringende Ansprache Manfred's an Astarte — sie kommen nur auf diese Weise zu einer reinen, einheitlichen Erscheinung. Es sind diese Stücke gewissermaßen Fortsetzungen jener poetischen Klavierstücke Schumann's mit Überschriften; man darf sich die Worte eigentlich zu dem fortgehenden Tonstücke nur hinzu d e n k e n. Wenn irgend etwas, so zeigt wohl diese Musik Schumann's ganz nach innen gekehrtes Leben, und wie seine Natur der Hervorbringung von dramatischen Wirkungen, wo alles auf plastische, greifbare Formen ankommt, durchaus widerstrebte. Aber gerade so, wie er nun einmal beschaffen war, eignete er sich zur Komposition der Manfredmusik ganz besonders. Man kann in anderer Weise als bei der Faustmusik, aber mit eben so großer Entschiedenheit sagen, daß Dichter und Komponist wie für einander bestimmt gewesen zu sein scheinen. Auch Byron dachte ja beim „Manfred" gar nicht an eine Bühnenaufführung; er wollte sein Stück nur gelesen wissen. Die bis zum Höchsten gesteigerte Romantik desselben, welche wirklich jeden festen Grund und Boden unter den Füßen aufgiebt, konnte nur in einer Musik ihre richtige Ergänzung finden, die sich weder an die Erfordernisse der Bühne noch des Koncertsaales kehrt. Daß bei einer solchen souveränen Unbekümmertheit um alle durch die Verhältnisse gegebenen Grenzen dennoch ausnahmsweise etwas Gewaltiges und Lebenskräftiges entstehen kann, wenn eben geniale Kräfte thätig waren, das haben Byron und Schumann an diesem gemeinsamen Werke bewiesen.

Daß auch die düstere Melancholie und leidenschaftliche Zerrissenheit des Byron'schen „Manfred", welche gegenüber den herrlichen Naturbildern um so ergreifender wirkt, zur Zeit der Komposition Schumann's Seelenzustand auf das innigste entsprochen habe, hat man schon mehrfach bemerkt. Wirklich spricht aus jedem Takte der Musik eine tief innere Sympathie. Nur war doch in Schumann auch ein Zug zur Milde und Versöhnung, der Byron fehlt. Er tritt an verschiedenen Stellen der Musik sehr deutlich zu Tage, am greifbarsten in dem „Requiem" des Schlusses, und gießt über das Ganze einen schwachen Schimmer der Verklärung. Wollte man auf Einzelnes eingehen, man würde des Rühmens kein Ende finden.

Im Januar 1851 schrieb Schumann einem Freunde: „Der geistlichen Musik die Kraft zuzuwenden, bleibt ja wohl das höchste Ziel des Künstlers. Aber in der Jugend wurzeln wir Alle ja noch so fest in der Erde mit ihren Freuden und Leiden: mit dem höheren Alter streben wohl auch die Zweige höher. Und so hoffe ich, wird auch diese Zeit meinem Streben nicht zu fern mehr sein". Schumann spricht hier bezeichnenderweise nur von „geistlicher", nicht von „kirchlicher" Musik. Kirchenmusik hat Schumann nicht geschrieben, trotz seiner Messe und seines Requiems. Denn eine solche soll für den Gottesdienst bestimmt sein und im Verein mit den übrigen kirchlichen Bräuchen während des Gottesdienstes ihre Wirkung thun. Die geistliche aber, oder religiöse Musik ist bestimmt, frei und nur durch sich selbst die Hörer dem Ewigen und Göttlichen zuzuwenden und sie zu erbauen. Kompositionen dieser Art besitzen wir von Schumann manche, auch hat er nicht erst mit oder nach 1851 begonnen sie zu schreiben. Da ist ein Adventlied für Solo, Chor und Orchester (Op. 71) aus dem Jahre 1848, eine Motette für Männerstimmen mit Orgel (später auch Orchesterbegleitung) (Op. 93) von 1849, ein Neujahrslied für Chor und Orchester (Op. 144) aus dem Winter 1849/50; alle drei Werke nach Dichtungen von Friedrich Rückert. Die Messe (Op. 147) und das Requiem (Op. 148) sind dagegen erst 1852 entstanden, und an Werke dieser Art mag Schumann vorzüglich gedacht haben, als er obigen Brief schrieb. Schumann war Protestant, er stand also zu Messe und Requiem

in einem freieren Verhältnis. Auch kann er bei Komposition dieser Werke schon deshalb nicht an eine Benutzung beim Gottesdienste gedacht haben, weil in der Form derselben sich Eigenthümlichkeiten finden, welche dem feststehenden Gange einer Meßhandlung zuwider laufen. Indessen darf angenommen werden, daß das katholische Düsseldorf ihm die Anregung gegeben und er beabsichtigt hat, die Werke gelegentlich in einem Kirchenkoncert aufzuführen. Abgesehen von dem Inhalte des Messentextes, der zum großen Theile für alle Zeiten seine erhebende und einen ernsten Künstler begeisternde Kraft bewahren wird, mußte die Komposition einer Messe noch aus einem anderen Grunde einen Reiz für Schumann haben. Ein schwärmerisches Interesse für die katholische Kirche des Mittelalters herrschte damals in Deutschland in weiten Kreisen, namentlich in denen, welche durch die romantische Poesie beeinflußt waren, denn diese vor allen war es ja, welche im Mittelalter die Verwirklichung ihrer schönsten Ideale gefunden zu haben glaubte. Schumann theilte diese Richtung. Ein Zug mystischer Religiosität, der immer tief in ihm geschlummert haben mag, tritt in den Kompositionen der letzten Schaffensjahre manchmal deutlich hervor. Z. B. in der Komposition eines „Requiem" überschriebenen lateinischen Gedichtes aus dem Mittelalter:

Requiescat a labore
doloroso et amore! ꝛc.

als dessen Verfasserin Heloise, die Geliebte Abälard's genannt wird (Op. 90, Nr. 7). Oder in den Kompositionen der Gedichte Marie Stuart's (Op. 135); oder in dem oben schon erwähnten Requiem für Mignon. In der Messe hat er gegen den gewöhnlichen Gebrauch ein Offertorium: »Tota pulchra es, Maria, et macula non est in te« eingeschaltet; nicht weil er persönlich ein Anhänger des Marienkultus gewesen wäre, sondern weil die mystische Marienverehrung des Mittelalters einen poetischen Reiz für ihn hatte. Bei der Beurtheilung der geistlichen Musik Schumann's muß wiederholt werden, daß der Chor nicht eigentlich das musikalische Organ war, durch welches er sich auszudrücken verstand, und daß er andererseits doch durch die Beschaffenheit und

Wichtigkeit der von ihm behandelten Stoffe, auch wohl durch das Herkommen, getrieben wurde, gerade bei den in Rede stehenden Kompositionen vorzugsweise Chor zu gebrauchen. Es liegt also ein innerer Widerspruch in ihnen. Sie sind alle sehr ernst und edel gedacht, aber als Chormusik doch nur sehr theilweise erfreulich. Am höchsten steht unzweifelhaft die Messe; in ihr ist vieles sehr schön, so das Kyrie, das Agnus Dei, Anfang und Schluß des Sanctus, auch Theile des Credo. Sie dürfte von den geistlichen Chorwerken Schumann's den längsten Bestand haben. Vom Requiem läßt sich leider viel weniger günstiges sagen. Man sollte meinen, gerade die Idee einer Todtenmesse hätte einen Genius wie den seinigen begeistern müssen, und welche wunderbar ergreifenden Töne hat er im „Manfred" zu den abschließenden Requiemworten gefunden. Aber er hat dieses Werk zuverlässig im Zustande der Ermüdung geschrieben; nur der erste romantische Chor macht einen ganz harmonischen Eindruck. Nicht mit diesem Werke, das die Reihe der Opuszahlen Schumann's schließt, soll man sich das Bild des edlen Meisters vollenden wollen, das aus seinen Werken uns anblickt. Er hat bezüglich des Requiems einmal gesagt: „Das schreibt man für sich selbst". Aber der reiche Schatz eigenthümlicher, reiner und tiefsinniger Kunst, den er in seinen anderen Werken niedergelegt hat, ist ein dauernderes Denkmal seines Namens, ein hochragendes und unzerstörbares.

Schumann's Einfluß auf die künstlerische Produktion unserer Zeit ist ein großer gewesen, und er ist noch immer bemerkbar. Inwiefern er für die zukünftige Entwickelung der Tonkunst maßgebend sein wird, das abzuschätzen muß späteren Generationen überlassen bleiben. Aus der unmittelbaren Wirkung auf die Mitwelt, sei sie auch noch so bedeutend, läßt sich hierfür gar nichts sicheres schließen. Auch wissen wir nicht, ob für die nächste Zukunft überhaupt noch einmal ein neuer Aufschwung der Musik sich anbahnt. Nach neuen Idealen ringt die Zeit offenbar, und daß dieselben nicht ganz außer Zusammenhang mit Schumann's Kunst stehen, ist auch ersichtlich. Aber verwundern dürften wir uns nicht, wenn nach vierhundert Jahren einer unterbrochenen, beispiellosen Kunstblüthe endlich nun

doch ein Zustand des Ermattens und Abwelkens einträte. Alles was in Vorstehendem über Schumann's Kunst zu sagen war, stellt durchaus nur ein Urtheil dar, das vom Standpunkte der Vergangenheit aus gefällt worden ist. Insofern darf dasselbe eine gewisse Zuverlässigkeit wohl für sich in Anspruch nehmen. Den Vorwurf, daß es ein unterschätzendes sei, wird man nicht erheben können; eher würde vielleicht das Gegentheil zu gewärtigen sein. Trotz der außerordentlichen Popularität seiner Musik ist Schumann's Bedeutung heutzutage noch nicht nach allen Seiten hin unbestritten. Diejenigen aber, die ihn geringer schätzen, als es in Obigem nach fester Überzeugung geschehen ist, scheinen, soweit sie überhaupt leidenschaftslos zu urtheilen geartet sind, dem Nachlebenden das Verdienst der Vorfahren zum Schaden anzurechnen. Unser Geschlecht, das sich auf das Vermächtnis der Vergangenheit zu besinnen anfängt, erkennt mit wachsendem Erstaunen und immer klarer, wie im Laufe der letzten vier Jahrhunderte eine Reihe von Meistern der Tonkunst erstanden ist, die unter den größten Erscheinungen aller Zeiten in erster Linie stehen. Unter dem frischen Eindruck dieser Erkenntnis ist man leicht geneigt, den von den Werken jener Meister genommenen Maßstab überall anzulegen, und bemerkt nicht, wie dadurch der Blick für eine Welt anders gearteter Schönheit blöde wird. Jene überragenden Genien haben immer nur einzelne Richtungen, nie die gesammte Kunst zum höchsten Ideale vollendet, nie hat auch die gesammte Kunst nur in vereinzelten Spitzen sich ausgelebt. Die Beschränkung auf das Höchste ist in der Kunst der erste sichere Schritt zur inneren Verarmung. Gewiß hat es Größere gegeben, als Schumann war, und er selbst würde als der erste gegen seine Gleichstellung mit den erhabensten Meistern Verwahrung eingelegt haben. Aber die Erkenntnis eines vorhandenen Abstandes ist so weit entfernt, ihn in seinem Werthe zu schädigen, daß vielmehr durch eine richtige Verwerthung derselben die eigenthümliche Schönheit seiner Kunst erst recht offenbar wird. Zur Zeit ist diese Art der Anschauung, welche mit dem urtheilslosen Massengenuß von Musikwerken jeder Sorte nichts gemein hat, noch selten genug. An ihrer Verbreitung arbeiten alle,

denen die Förderung geschichtlichen Wissens am Herzen liegt. Die aus diesem sich ergebende Sicherheit des vergleichenden und zusammenfassenden Blicks wird gerade einer Erscheinung wie Schumann mehr und mehr zu gute kommen. Wenn einst die Nebel aus den weiten Räumen des Kunstgebietes überall gewichen sein werden, die jetzt kaum mehr als die höchsten Spitzen der Vergangenheit hervorragen lassen, wird wohl manche Erscheinung dem Blicke sich darbieten, die in anderen Zeiten und Verhältnissen eine gleiche Talentkraft darstellt, wie sie Schumann zu eigen besaß. Aber je blühender und mannigfaltiger dann der Garten der Kunst erscheinen wird, desto freudiger wird man das Einzelne schätzen, das an seinem Theile diese Mannigfaltigkeit und Blüthe bedingt. Ich hoffe, man wird dann finden, daß Schumann's Kunst die warme Sympathie verdient, von der diese Blätter Zeugnis geben.

Luigi Boccherini.

von

Dr. H. M. Schletterer.

Spitta, Philipp,

Ein Lebensbild Robert Schumann's

Leipzig 1882